عام الظفر الأكيد

نهاية حافلة لعام حافل، عام من العطاء العراقي الذي لا نظير له. لقد كان عام ١٩٨٦ نهراً عميقاً صنعته ابداعات العراقيين، وجرأتهم، وصبرهم الذي لا يكل ولا ينفد.

ان من يتأمل السنة الماضية لابد ان يدهش دهشة حقيقية، بهذا المستوى الراقي الذي ميز حياة هذا البلد العظيم ابداعاً، وظفراً، وسعة رؤيا، وثقة بالمستقبل. ان هذه المستويات جميعاً تعاونت كلها لتصنع هذا المشهد العراقي النابض بالحياة، والغنى، والجمال.

لقد ادهش هذا البلد العريق العالم كله بما يصنع، ويفعل ويبدع. هذه الطاقة على المبادرة وابتكار الجديد الذي يغير ما تصوره العالم ثوابت، او نهائيات لا تقبل التغيير او الاضافة العميقة.

سبع سنوات من الصراع القاسي،

سبع سنوات من البناء، والتحضر، وابداع الجمال.

سبع سنوات والثقة بالنفس على اعمق ماتكون، والثقة بالغد على اروع صورة ممكنة.

بلد يحارب ببسالة نادرة، ويبني بعقلية تدهش الدنيا، يصون الحياة بطوفان من الدم الجريء، ويصون الدم بنهوض عمراني وثقافي واقتصادي وعسكري كان مثار دهشة العالم وحيرته.

ويشاء قدر العراق العظيم ان يضع العراقيون الابطال خاتمة لعام ١٩٨٦ هي من اعظم مايُختتم به زمن ما، او فترة من التاريخ. لقد كان انتصار العراق، في معارك آخر السنة من اعظم ماحققه جيشنا الباسل العظيم من انجازات بقيادته الفذة. كان انتصاراً نادر المثال، قمع الريح السوداء، وكبح جماحها اللئيم، ونشر راية العراق بيضاء، عالية في سماء الوطن، وارضه، ومياهه.

تحية للعراق العظيم،

وتهنئة بالعام الجديد عام النصر والمباهج.

والظفر الدائم لباني العراق الجديد، القائد الفذ صدام حسين.

رئيس التحرير

الأقلام

■ تقديم

برعاية السيد الأستاذ لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام، عقد ببغداد للفترة من ٢٢/١١/٨٦ - ١/١٢/٨٦ مهرجان المربد الشعري السابع الذي حضره اكثر من ١٠٠٠ شاعر وأديب وصحفي من الأقطار العربية والعالم.

وقد ضمت الحلقة الدراسية لهذا العام سبعة محاور تدور حول شعار الحلقة: دور الشعر في ثقافتنا المعاصرة. وتقدم (الأقلام) لقرائها في هذا العدد أربع دراسات قدمت ضمن محور (الشعر والفنون) على أمل استكمال نشر بحوث المحاور الأخرى تباعاً.

■ الأقلام



الشعر والكتابة القصيدة البصرية

■ طراد الكبيسي

– ١ –

لقد اعتاد النقّاد العرب أن يَقرنوا صناعة الشعر وأثره في النفوس بصناعة بعض الفنون الاخرى، وبالذات فنّ الرسم أو التزويق، فشبّه الجاحظ صناعة الشعر بأنه « ضرب من النسج وجنس من التصوير » ورأى الفارابي أن بين أهل صناعة الشعر وصناعة التزويق، مناسبة .. مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها . أي أن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أنّ موضع صناعة الشعر، ، الأقاويلُ .. وموضع صناعة التزويق، الأصباغُ .. إلاّ أن فعليهما جميعا التشبيه (أي التمثيل) وغرضيهما، إيقاعُ المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم[1].

وجعل حازم القرطاجني منزلة الشاعر في محاكاة الشيء بمنزلة المصوّر الذي يُصوّر أولاً ما جَلّ من رسوم تخطيط الشيء ، ثم ينتقل الى الأدقّ فالأدق)[٢] .

كما قسم التخييل بالنظر الى متعلّقاته الى قسمين : تخيّل المقول فيه بالقول ، وهذا يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها . وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاضه ومعانيه ونظمه وأسلوبه . والتخييلات هذه تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها . وهذا إنما يكون لأنّ النفوسَ تتخيّل بما يُخيّلُ لها الشاعرُ من محاسن ضروب الزينة فتبتهج . ولهذا نقلوا الى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل، أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات. فقالوا : الترصيع ، والتوشيح ، والتسهيم من تسهيم البرود . وكثير من الكلام الذي ليس بشعري بأعتبار التخييل ، يكون شعراً بأعتبار التخاييل الثواني . وانْ غاب هذا عن كثير من الناس »[٣].

ويضرب حازم ، مثالاً « بأحْسَنَ ما يمكن أن يوجد من ضروب تصاوير الاشياء وتماثيلها » « بتصوّر ـ أي انعكاس ـ أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الساكنة التموّج من الخلجان والاودية والمذانب والانهار . وكذلك تمثّل أفانين شجر الدَّوْح بما ضَمّ من ثمرٍ وزهرٍ في صفحات الماء الصَّفْوِ اذا كان الدوح مطلاً عليه . فأن إقتران طرّتي الغدير الدّوْحيّة بما يبدو من مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظراً . » ذاك « أنّ مَحال معاينة أشكال هذه الأشياء في المياه أقلّ تكرّراً على الانسان من مشاهدة حقائق تلك الصور . فهي لها أشدّ استظرافاً »[٤].

لكن يظلّ كل ما قاله النقاد العرب ، بشأن (المناسبة) بين الشعر والتصوير ، « جنساً » من التشبيه ، لا « جنساً » من الخَلْق ، وتمثيل « المسموعات التي تجري من السمع مجرى المُتلوّنات من العين »[٥] فلم يعرف الشعر العربي ، منذ تاريخ معرفتنا به ، نظاماً كتابيّاً للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز ، بينها بياض ، هو فاصلة الصمت اللازمة للتنفّس.

ولعلّ أول خروج على « جغرافيّة » النص هذا ، جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح « ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة وأكثرها تنتهي عندهم الى سبعة أبيات ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب .. »[٦] بل ذهب بعضهم الى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة ، فغدت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة ، وبالكائن الانساني ... وكأن المبدع الأندلسي أراد الأرتماء في أحضان الطبيعة ، ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة ..[٧]

وقد أفاد الشعراء المهجريّون من الموشح ، كثيراً في بنية المكان في قصائدهم . مما لا محلّ للتفصيل فيه هنا .

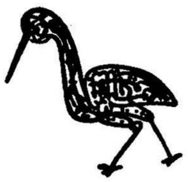
ـ ٢ ـ

في عصرنا هذا صرنا نسمع بـ (القصيدة البصَريّة) أو (الملموسة) أو التشكيلية أو الألكترونية..الخ وهي قصيدة نزع إليها ـ كما هو معروف ـ الدادائيون والسرياليون منذ أوائل هذا القرن . حيث جاءت حركة دادا (١٩١٦ ـ ١٩٢٢) « صرخة جزع ضد الحضارة التي من حصيلتها أن يموت الفنان التعبيري برصاص التكعيبي ، والتكعيبي برصاص التعبيري ، ويقتل الكادحون بعضهم بعضاً لصالح حفنة من أصحاب رؤوس الأموال »[٨] و « احتجاجاً على مجزرة ١٩١٤ العالمية » التقى في زوريخ فنانون وشعراء ليكرّسوا أنفسهم للفن ، مُخلّفين المدافع تهدر وراءهم ، ليغنّوا ويرسموا، وينظموا الشعر بكل طاقاتهم ، ناشدين « فناً يشفي العصر من جنونه ، ونظاماً جديداً للأشياء يعيد التوازن بين الجنة والجحيم . لقد كنا نخشى أن يُسخّر، صنّاعُ الحروب المتعطشون للدماء ، الفنّ لتخدير عقول البشر »[٩].

ومع أننا هنا لا يعنينا أمر نشأة دادا وموتها وكيفيّة تسرّبها الى أنحاء مختلفة من العالم ، بأشكال واتجاهات متعددة ، لكن لابد من القول ، أن الفنّ الذي نَشَدَتْهُ الجماعةُ لكي يشفي العصر من جنونه ، هو الآخر فنّ مجنون : « يُسقط كل شيء : العقل ، المنطق ، وكل النواميس البشرية . ان الحياة ليست سوى نكتة مريرة ، بلْ تَفَه" لا يستحق جهداً لسبر غوره ، كما قال مارسل دوشان . الفنّ" ، لمن ؟ للبرجوازيين ؟ إنهم ليسوا سوى « حقائب منتفخة » . للجماهير ؟ إنهم الآخرين ليسوا سوى « قطيع من الثيران » !.[١٠] لكن هذا الموقف العَدَمي ، ينبغي ألاّ يفهم على أنه خال من أية فلسفة : وفلسفةُ دادا ، هي أن «الهدم هو بناء أيضاً» ومن الأختراعات المضادة ، واللا نظام واللا موضوع والفوضى : يتكوّن نظام وموضوع .. وموقف !

ويهمنا هنا ، ما دمنا بصدد كتابة الشعر ـ والقصيدة البَصَريّة بالذات ، أن نقول ، أن القصيدة هذه ، كما تبدو لنا ، تحاول أن تستعيض بالتعبير بالصورة البصَريّة ، عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظيّة ـ كما هو معروف في الشعر العربي وفي العالم . فالحلم بأن يكون هناك ، شعر تشارك فيه الحواس كلها : « قوامه الألوان والأصوات والعطور)[١١] كما صبّا رامبو الى ذلك ، ليس جديداً . لكن الجديد هنا هو في التخلّي عن التعبير بالكلمة ، وإحلال الصورة محلّها . أي أن دعاة هذا الشعر ، بدل أن يستمزجوا الكلمة بالصورة ، تخلّى بعضهم عن الكلمة التي هي قوام الشعر بأعتبار أن الشعر : كلام . أي من الفنون الصوتيّة ومادته هي اللغة ، واللغة صوت أو لسان ، فهو في الأساس ظاهرة صوتيّة وليس ظاهرة بَصَريّة[١٢].
وكان أن دفع تخلّي الشعراء هؤلاء عن الكلمة أو عدم إقتصارهم عليها ، دفع بهم الى التفكير في عناصر أخرى ؛ منها العناصر التشكيلية . على نحو ما عَمدَ كثير من الخطّاطين العرب ، مثَلاً ، الى صناعة تشكيلات خطيّة بديعة . ولنا أن نلاحظ هذه النماذج من التشكيلات الخطيّة والقصائد البَصَريّة لأبولينير الذي « كان يطمح في أنْ يتحرر من النطاق اللغوي

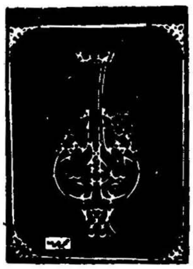
للشعر ، فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى تعينه في عملية الشعر ، فـراح يُنضّدُ حروف الكثير من قصـائده ويرسمها على هيـاة أشكال سوحية • فقصيدة « تمطر » كتبها على هيأة مطر يتساقط ، وقصيدة (التابوت والسرير) نضدّها على شكل تابوت وسرير ، وكذلك الحال مع كثير من قصائده التي رصف، حروفها على هيأة قلب ، مرآة ، تاج ، رباط ، كاليكرام ••• الخ(١٣)•



نموذج كتابة زخرفية على هيئة طائر « اللقلق » ونصه « لبيك ... » بالتركية ، من كتابات الثلث المشهورين •

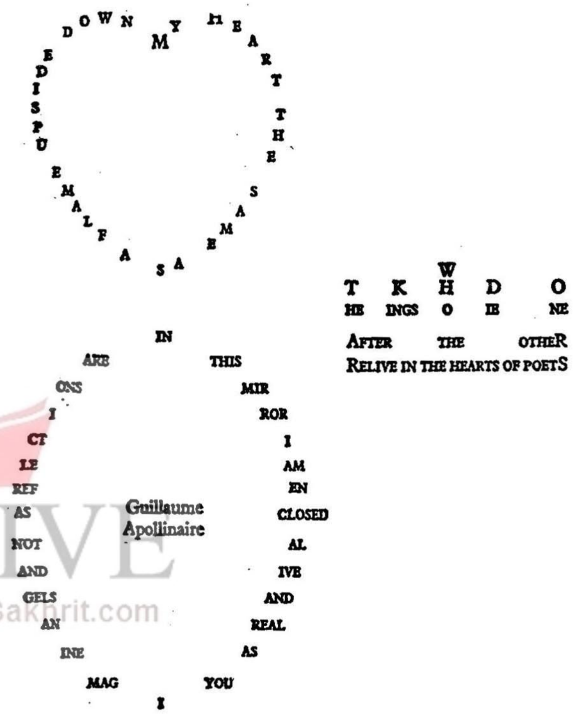


بسملة على هيئة اجاصة بخط الثلث منقولة عن لوحة للخطاط عبد العزيز الرفاعي.
١٣٤٣ هـ - ١٩٢٤ م.

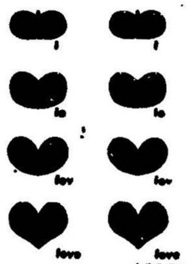


نموذج كتابة زخرفية مصنعه بخط الثلث متقابل متعاكس على هيئـة زهرية • نصها : (وما علينا إلا البلاغ المبين)•
كتبها الخطاط محمد عزت الكركوكي.

Heart, Crown, and Mirror



وهكذا أيضا نجد الشعر الكونكريتي Concrete جاء هو الآخـر « محاولة للجمع بين العناصر الادبيـة والبَصَريّة والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة الى جانب الكلمات أيضاً ، وربما أزاحت الكلمة وحلّت محلّها • إن اللغة هنا ستفقد وظيفتها التعبيرية والمجازية لتكون مادة تشكيلية وصوتية بالأساس • أو أن غرضها سيكون فراغيـاً أكثر منه منطقياً •• »(١٤) ومثال على هـذا قصيدة الشـاعر الاسكتلندي إياز هاملتن فنلي Love التي تبدأ بالحرف « L » الى جانب شكل أشبه بالتفاحة ويستمر بأضافة حروف الكلمة حتى تكتمل مع الشكل الذي يصير أشبه بقلب :



قصيدة الشاعر الاسكتلندي إيان هاملتن فنلي

The Coffin and the Bed

HERE
IS THE C
OFFIN IN
WHICH H
E REST
ED RO
TTING
AND P
A L E

LONG LIVE FRANCE I
HE SLEEPS IN HIS LI
TTLE SOLDIER'S BED
MY RESUSCITATED
P O
E T
.

ومثل قصيدته (شراع Sail) التي أسماهـا ج • فريزر بالقصيدة (الملموسة)[١٥] التي قـُصِدَ بها « أن تشكّل نمطاً مطبوعـاً ممتعـاً على الصفحة ، نمطاً تغلب عليه ظلال من المعاني » •

SAIL
S A I L
S A I L
S A I L O R

القصيدة بشكلها هذا « إنما تـُعبّر عن شكل مثلث يشبه شكل الشراع المثلث ، وقد يتوهم المرءُ في المنظور قارباً صغيراً بشراع مثلث يقترب مـن اليابسة رويداً رويداً ، حتى يرى المرءُ ، إضافة الى الشراع ، ملاّحاً يقف الى جانب ذلك الشراع • » !!

وهكذا أيضا قصيدة كمنگس Gummings حين لا نرى الجندب في العشب إلا في السطر الأخير[١٦]:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
who
a)s w(e loo)k
upnowgath
PPEGORHRASS
eringint(o-
aThe):l
eA
!p:
S
(r
rIvInG .gRrEaPsPhOs)
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

ذاك أن شعراء الشعر الكونكريتي ، يمكنهم أن يُشيـّدوا قصائدهم ، كنماذج من كلمات تـُرتّب فوق الورق ، لتكوين أشكال تنقل دلالة • دلالة ربما لا يمكن نقلها بأية طريقة أخرى، أو في الأقل ــ بهذا الشكل المُقتـَصـَد• كما أن كثيرا من قصائد الكونكريت الحديثة ليسـت سـوى نكات لفظية مُسلـّية • مثلا قصيدة لأدوين موغـان Edwin Morgan عـُرضـت بالشكل الآتي :

Pool!
Peopl
eplop!
cool.

واضح أن الشكل ــ كما يصفه مؤلـّفا كتاب « لغة الشعر » ــ يصف بأقتصاد كبير ، الناس يغطسون أو يقفزون في بـِركة ليـُبرّدوا أنفسهم • لكن من جهة أخرى ، إنها تشير الى انفصال الحرف e في كلمة People وإنتقاله من نهاية السطر الثاني الى بداية السطر الثالث • وهذا ضمن للسطر الثالث لأن يتضمن بشـكل تام ، نفس الحروف في السطر الثاني • ولكـن مُرتـّبة بشكل مختلف • ولو أن الحروف رُتـّبت بهذه الصيغة Lpoep فسيكون السطر الثالث إنعكاساً دقيقا للسطر الثـاني • وفي هـذه الحالة سيكون شيئاً طريفاً أن تؤوّل السطر بأنه يُظهر الانعكاس المقلوب لصورة الناس المُحدّقين في البركة ، أو ربما ، الناس وهم يغطسون اختلاط الحابل بالنابل higglety-Piggglety أو ربما صراخهم المرح ؛ أو التأويل الثلاثة معاً[١٧]•

لقد كان « الهدم الذي هو بناء أيضـاً » من أركان المذهب الدادائي ، وقد تشرّبت السريالية هذا المبدأ ومعناه الدادائي الحرفي . الى حدّما •• واتخذ هذا « الهدم » لمبدأ اللغة في الشعر . أشكالاً متعددة . فكان جدياً ، ونصف جدي ، وصبيانياً ، وعابثاً ، وقد ظهر « اللعـب المدهش بالكلمات والصور »[١٨] عند أبو لينير خاصة ، وأثمرت تمارينه هذه . أثرها في معاصريه وفي أجيال من الشعراء في أماكن متعددة مـن العالم • نُقدّم نماذج منها ، داخل إطار ورشة الشعر[١٩]•

Revolver II



ALAN RIDDELL

يقول ترنس هوكــز[٣٠] في معــرض تمييزه بين الأشــارات السمعية والأشارات البَصَريَّة الى أن الأشــارات السمعية تختلف في شكلهــا عن الأشارات البصرية، فالاولى تستخدم الزمان وليس الفضاء عاملاً بنيوياً رئيساً، أما الثانية فتستخدم الفضاء أكثر مما تستخدم الزمان • والأولى تميل الى أن تكون رمزية بطبيعتها بينما تميل الأشارات البصريَّة المكانية الى أن تكــون إيقونية أو تمثالية في طبيعتها •• فتنتج الاشكال الفنية للرسم والنحت وفن العمارة •• الخ •

وفي مجال اللغة والكتابة •• « فأن الكتابة تفرض على اللغة طابعاً خطيّاً مستقيماً وسمة تتابعيَّة ووجوداً مادياً في الفضاء لا يملكه الكلام • » ولما كان كلا النظامين الأشاريين السمعي والبَصَري موجودان في الكتابة •• ــ الشعر والنثر ــ فأنهما يفرزان رسائل تمثالية عن طبيعتها من خلال الرسائل البصريَّة للطباعة فوق ، أو تحت ، الرسائل الرمزية لمضمونهما •• ولهذا فأن هــذه القطعة من رواية (خلال Thru) لكرستين بروكروز تستخدم درجة عالية من الأتصال التمثالي •

unless the mirror is moved to the
sudden isolation
of seeing nothing whatever in the
rear
of
the
mind
and
so
nowhere at all though this is only a manner speaking since the
text has somehow come into existence but with varying degrees
of presence either bent or gazing into diasynchronic space or
at the chain of phonic signifiers
like Ali Nourennin the beardless
Marx who takes no notes and stares
with riveting eyes that break the
chain asunder with a listening look

مالم تحُرك المرآة الى العزل المفاجيء لعدم رؤية اي شيء
مهما يكن خلف العقل ولا قاص اطلاقاً على الرغم من ان
هذه ليست سوى طريقة للكلام منذ ان جاء النص بشكل ما
الى الوجود ولكن بدرجات مختلفة للحضور اما منحنياً او
محدقاً بالفضاء المتسع او
بحلقة الدالات الصوتية
مثل علي نورنين الأمرد
ماركس الذي لايسجل
ايه ملاحظات ويحدق
بعينين ملفتتين للنظر
تكسران الحلقة ارباً
بنظرة صاغية
غير انها تحتاج الى بعض التعديل •

The Crosse-Tree

This Crosse-Tree here
Doth JESUS *beare,*
Who sweet'ned first,
The Death accurs't.
Here all things ready are, make hast, make hast away;
For, long this work wil be, & very short this Day.
Why then, go on to act: Here's wonders to be done,
Before the last least sand of Thy ninth houre be run;
Or e're dark Clouds do dull, or dead the Mid-dayes Sun.
Act when Thou wilt,
Bloud will be spilt;
Pure Balm, that shall
Bring Health to All.
Why then, Begin
To powre first in
Some Drops of Wine,
In stead of Brine,
To search the Wound,
So long unsound:
And, when that's done,
Let Oyle, next, run,
To cure the Sore
Sinne made before.
And O! Deare Christ,
E'en as Thou di'st,
Look down, and see
Us weepe for Thee.
And tho (Love knows)
Thy dreadfull Woes
Wee cannot ease;
Yet doe Thou please,
Who Mercie art,
T'accept each Heart,
That gladly would
Helpe, if it could.
Meane while, let mee,
Beneath this Tree,
This Honour have,
To make my grave.

ROBERT HERRICK

The Fan

Slowly, slowly
I unfold and Oh! what mysteries I behold:
with flowers and leaves my pattern
weaves and many creepers festoon
my trees. Beneath the amber wastes
of sky a loaded ox-cart trundles
by the weary peasants wend
their way against the pale
of dying day Gently
now I close again,
l i k e w a v e s
r e c e d i n g
w h e n c e
they
c
a
m
e.

MALCOLM TIMPERLEY

Easter Wings

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more,
Till he became
Most poore:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.
My tender age in sorrow did beginne:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

GEORGE HERBERT

وكذلك وليام كارلوس وليام يعتمد على الاشارات البصرية التمثالية ، كمكوّنات مهمة في الرسالة الكليّة لقصيدته : هذا ما تقوله :

وهذه قصيدة وليامز :

This Is Just to Say

I havn eaten
the plums
that were in
the icebox
and which
you were probably
saving
for breakfast
Forgive me
they were de. .ous
so sweet
and so cold

William Carlos Willaims

هذا ما تقوله

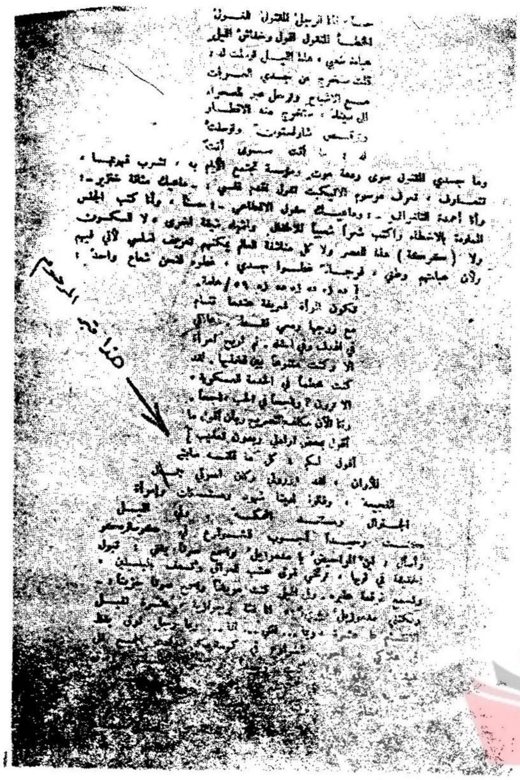
لقد أكلتُ
الخوخ
الموجود في
الثلاجة
والذي
ربما
إدّخرتهَ
للفطور
سامحني
كانت لذيذة
وكانت حلوة[٢]
وباردة

وليام كارلوس وليامز

والرسـالة التمثاليـة البصريّة ـ كما يقول هوكز ـ والتي بدونها ستكون « قطعة مبتذلة عادية مـن الكتابـة » ، هي : كأنها تريد أن تقول : « تؤلف هذه القطعة الكتابية قصيدة » أي : « لهـذه الكلمات دلالة وراء معناها الظاهري » ! رغم أنها تفتقر الى الرمزيّة التي هي من طبيعة الأشارات السمعيّة •

ـ ٣ ـ

تأثيرات الدادائية والسريالية وغيرها من التيارات الشعرية والتشكيلية وجدت طريقها الى الشاعر العربي الحديث ، بطريقة أو بأخرى •• وفي مجال القصيدة البصَرَيّة ـ التشكيلية ، أذكر على سبيل المثال ، مـن المحاولات الأقـدم ، تجربـة الفنان قحطان المدفعي في ديوانـه (فلول) في منتصف الستينات[٣١]• وقصيدة صادق الصائغ (هذا قبر المرحوم)[٣٢] في السبعينات والتي تماثل ـ مع تغيير طفيف ، قصيدة The Crease-tree المارّ ذكرها • وهناك تجارب أخرى تلعب فيها الطباعة ، الدور الرئيس في التكوين •



على أن التجربـة المهيّأة لأنْ تكون (**نظرية**) **في كتابـة الشعر ، أو القصيدة البصَرَيّة ـ التشكيلية ، هي تجربة الشاعر محمد بنيس في ديوانه** (بأتجـاه صوتك العمودي)[٢٣] **والتـي قال بأنـه كتبهـا في السبعينات** (٧٣ ـ ١٩٧٥) وأشفعها بـ (مانفستو) (بيان الكتابة)[٢٤] ـ في محاولة لأستثمار إمكانيات الخط المغربي بشـكل خاص ، (وتأسيس مسار مغاير) للقصيدة العربية • أي (أنْ نُبَنْيِنَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وإنتظار) • وبالذات ، وفق (بنية المكان) على غرار ما فعله بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء ، وبعض الشعراء الاوربيين والاميريكيين اللاتينيين المعاصرين •• الـذي جعلوا من التركيب الخ . بُعْداً بلاغياً يفتح النصَّ على البَصَر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً) •

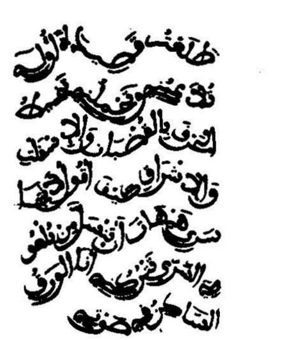
إن (بيان الكتابة) هو (مانفستو) هذه (البَنْيَنَة) الجديدة لكتابة القصيدة ، يقول : (إن الكتابـة دعوة الى ضـرورة إعادة تركيب المكان ، وإخضاعه لبنية مغايرة . وهـذا لا يتم بالخط وحده ، إذ يصحبُ الخطَّ الفراغَ . وهو مالم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهـم بدل إعتماد حروف المطبعة • عَلَاقَةُ الخط بالفراغ لعبة ، انها لعبة الأبيض والاسود ، بل لعبـة الألوان . وكما أن لكل لعبة قواعدها ، فأن الصدفـة تنتفي ، ومن ثم تؤكد الكتابة صناعيّتها وماديّتها ••) •

ومع أن بنيس يشير الى الفرق بين الكتابة وخطيّات ابو لينير وتجارب

السرياليين : (على أن الكتابة ، ببياضها وسوادها ، تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض التجارب الأوربية ، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي ••) وهـو ما يذهب إليه أيضاً الشاعر عبدالله راجع الذي يشارك بنيس ، خطيّاته إذ يقول : (إن الأمر محاولة لعقد زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية ، مما سيرفع المحنة عن حاسـة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعـب كل معطيات النص الشعري وأبعـاده ، ويحوّل القصيدة مـن دلالاتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه ، سواء اعتبرنا المكان بياضاً صامتاً يتحدّد بما يتخامه من سواد متكلّم أو إعتبرناه فراغاً له هندسته المميزة وجغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلاً عـن السواد أو امتداداً له ، أو سواداً يبتلع الصفحة بأكملها ناقلاً البياض الى غيـاهب الذات القارئة والمداكة)[٢٥] •• ألا ّ أن ّ أياً من الشاعرين (بنيس وراجع) لا يمكنه أن يُبعد هذا «المشروع» من تأثيرات السرياليين في عقد هذا الزواج الشرعي ، وأحياناً غير الشرعي ، بين الشعر والرسم •

صحيح أن تجارب بنيس وراجع ألصق بالأرابسك لأرتباطها بالخطوط والحركات (وأن مجـرد التفكير في نقل هـذا المفهوم الى مجال اللغة كاف لتحويل الكتابة الشعرية الى تشكيل بَصَري)[٢٦] إلا ّ أنهما لـم يوضحا وهما يعملان على إسقاط (بنية السقوط والأنتظار) كيف يمكن إسقاط هذه البنية بنصٍ مكتوم! فالمتلقّي ، كما ذهب العوفي[٢٧] إزاء مثل هذه النصوص: أمام خيارين . إمّا أن يتعامل بَصَريّاً مع كتلة البياض والسـواد المنداحة أمامه ، وإمّا أن يتسلح بمزيد من الجهد والصبر ويقرأ النص قراءة شبه ـ هيروغليفية • وفي كلتا الحالتين يغدو الشعر مطرود من عَقْر بيتهِ ، والمعنى مغترباً عن لفظه ، ويصبح النص متاهاً من الأشكال والدلالات•) •

وهذا ما سوف أفعله مستعيناً بنقد بنداود عبداللطيف على ديوان بنيس [في إتجاه صوتك العمودي][٢٨] • فبنيس لا يغامر بالشـعر ، في إستغلاله لأمكانيّات الخط المغربي التشكيلية ، بل يغامر بنا أيضاً ، وهو يقدم لنـا قصائده بأشكال وصور متعددة : متموجـة ، دائريـة ،مثلثة ، معينيّة • وفيما يلي نماذج منها :

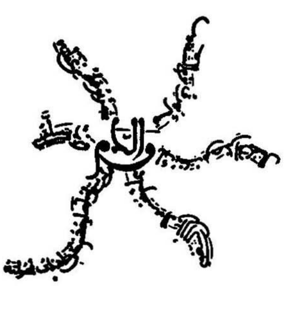


يقول بنداود في هذا الشكل (أ) أن الشاعر يبدو في إهتزازاته وكأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها تحذوه رغبة داخلية في الأمساك بها •• إلا أن العكس هو مايحدث حيث تخيط له قصيدته ، القضبان وتحبسه في زنزانتهـا الأسفلتية فيضحـي ورقـاً ساكنـاً راضيـاً بسجنـه ملتـذاً بعذابات صونه وحرفه •



ويقول في الشكل (ب) إن الطرقات الى الشـعر الحقيقي والى ميدان النضال الجماهيري تحصل في أحشائها عذابات النضال وتضحياته •• وقـد أصاب بنيس عين الصواب حين وضع السطور الشعرية التي تعبر عن هذه الفكرة على شكل دائري يرمز به الى إلتحام هذه القوى الفاعلة في المجتمع (يعني بها: العمال والمثقفون والطلبـة والفقـراء . صناع الثورة الشعبية ومحفزوها) وتماسكها ووحدتها النضالية رغم الجوع والعضب ، وحتمية خروجها الى الطرقات حامله مشعل العصيان والثورة • » ؟!

أما عن هذه الصورة التشكيلية ، الشكل (جـ) :



فيقول بنداود :

« بأن كلمة (الدم) تتوسط الصفحة •• دم ينزف ويجري في شرايين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها • بل ان الكلمـة في صورتهـا التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيّتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرتنا الحسية ووعينا وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مطعمة ، مما يعمق دلالتها ويُكثّفها بالمعاني والمفاهيم • إن الدال لم يعد محصوراً هنا في الكلمة بحدّ ذاتها وانما أضيفت إليه الصورة التشكيلية التي جاءت عليها

حين يمتزج الشعر بالتشكيل في نسق دلالي واحد يحملنا الى أعتاب المثيولوجيا بعالمها الغريب الموحي . »

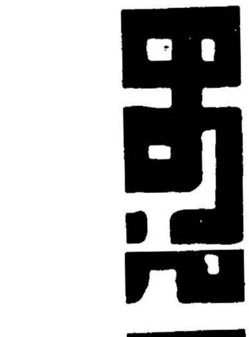
ومن الشاعر عبدالله راجع نقدّم هذه « التشكيلات » البصريّة من قصيدته (جغرافيه الفيضانات العليا)[٢٩] دون قراءة . فعبدالله راجع . كما قلنا ، يشارك بنيس : فلسفته ورؤيته في الشعر وتشكيل القصيدة . وعنده آن (حاسة الجنون المُعَقْلَن وحدها تملك القدرة على سنف امتناعيات جميعاً . ان [النص هنا . جغرافية . نتوءات وتضاريس ومناطق خصب . النص هنا . محاولة لربط الدلالة بالعين الجديدة ..])[٣٠].

وبما أن فاخوري مهتم بالسيمياء وله كتب ومقالات فيها . فانّ قصائده الصوتية والبصريّة تجيء تطبيقاً لعمله في هذا المجال ــ كما قال . ومَنْ يتأمل في نماذج قصائده البصريّة . يجد أنّ الحرف العربي ذو تأثير بارز . منفرداً . أو مدموجاً بتيارات الرسم والموسيقى الحديثة . مما يُبرز « سيميائية » واضحة في قصيدته . بل إنّ كثيراً من قصائد فاخوري ليست أكثر من « تشكيل » بالحرف العربي مثل قصيدة (هو ــ هي) من قصائده الثلاث التالية[٣٢] . والتي تتماثل مع « التشكيل » الذي وضعه الفنان ضياء العزاوي[٣٣].









ــ ٤ ــ

واذا صح قول رولان بارت ، أن « مهمة السيميائي والناقد تتوجّه بالضرورة الى البحث في الأنساق والأنظمة المستعملة وقدرة الشاعر على الأستفادة من دلالتها وإيحائيّتها واسطوريّتها .. »[٣١] فأن الشاعر والسيميائي اللبناني عادل فاخوري يُقدّم لنا ، ومنذ سنوات ، بين آن وآخر « صرعة جديدة » في نطاق القصيدة البَصَريّة .

وعادل فاخوري ، الذي ينسب شعره الى الشعر الكونكريتي ، يرى أن نفع الشعر هو إثارة الأحاسيس والصور بأيّة أداة جمالية . حتى لو جاءت هذه الأداة الجمالية ــ القصيدة . أشبه بنكتةٍ مثيرة للضحك ، فالضحك هو أيضا من باب الأحاسيس الأنسانية .

« ليس للقصيدة ــ في رأي فاخوري ــ هدف أخلاقي أو سياسي مباشر .. القصيدة لعبة فانتازية . » والكتابة السريالية التي أثرت في الكاتب العربي ، أتاحت له « فرصة تحرير نفسه من الجماعة ، والبَوْح بفرديّته أو بالصور والأحاسيس الشخصيّة » .

ولست أدري . في الحقيقة ، ان كان ثمة تمايز بين ما يدعى بالقصيدة البصَريّة هذه ، وبعض التكوينات الفنيّة بالفرشاة او عن طريق ترتيب الحروف الطباعيّة !؟ كهذا « الشكل » من كلام عبدالقادر بن محمد بن أبي الفضل[٣٤]:

بمعرفة
كل معروف
عند تعريفه . وقال
لي: هذا السر لا يظهر الا
عند افول قمر البشرية،
وتجلي شمس الروحانية ، ثم قال
لي ، وفي ظهورها قوة (شين) المشيئة
و (ميم) الكلام ، و (سين) السلطان في حجب
السبحانية، وهي ظلل الغمام التي بها
انجلى لأهل القيامة ، وبالنور قيام
(نون) النبوة و (واو) الولاية
و (راء) احكام الربوبية
في البشر لمظاهر
مراتب
الالوهة».

وفي ضوء ما قدمناه من قصائد بصرية مرتبة بالحروف لا يمكن إلا أن أعده « قصيدة » هو الآخر . قصيدة لها أكثر من بعد : صوري ومعنوي . لا كالقصائد البصرية التي تكتفي ببعد واحد هو البعد البصري . أي (ربط دلالة النص بالعين ..) بينما لدى « شكل » بن أبي الفضل مايمنحه للعين والذهن . إن « الشاعر » هنا يستثمر « الحرف والصوت والكلام » وهي وسائل الشاعر ــ كما قال جلال الدين الرومي[٣٥].

وهكذا يمكن القول عن هذا « التشكيل ــ التجريد » لفنان سوداني ، لعبارة « ألا بذكر الله تطمئن القلوب »[٣٦] .

رسم من الفنان السوداني العتيق



تجريد على عبارة « الا بذكر الله تطمئن القلوب »

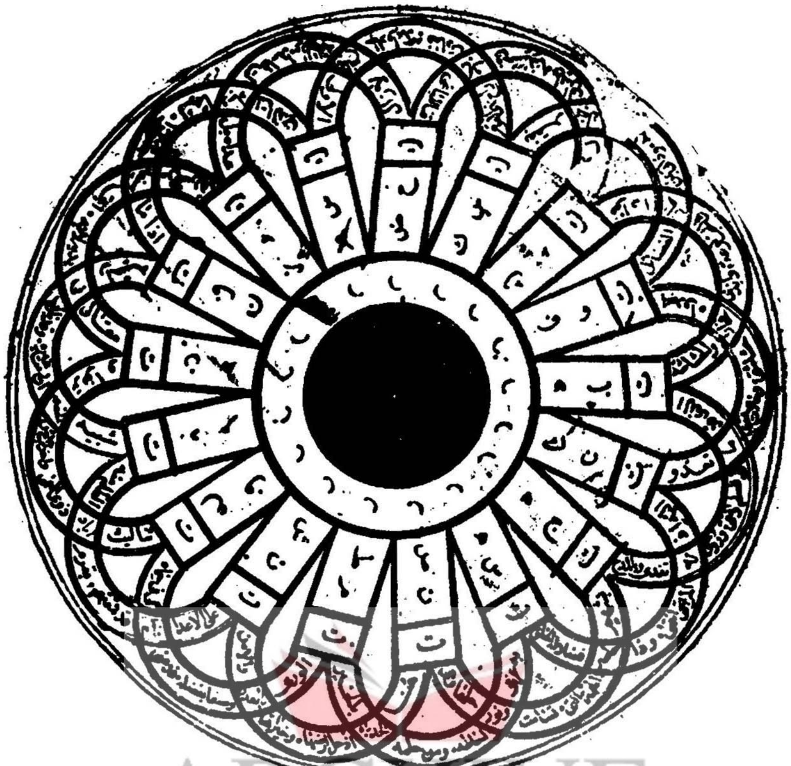
فالحرف في مثل هذه الرسوم ، وكما في قصائد بنيس وعبدالله راجع وغيرهما ، غادر موقعه الطبيعي كأداة لفظية لتركيب كلمة ذات مدلول خاص.

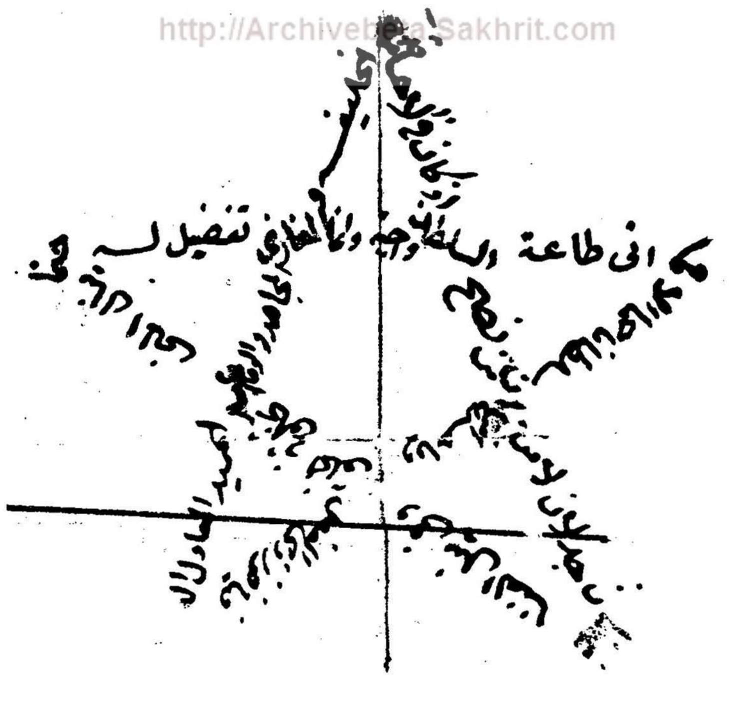
أو حدس معين ، الى عالم آخر تحكمه نواميس لا واقعية من عالم التعبير الشكلي)[٣٧] حيث المدلول هو الشكل أو : في الشكل .

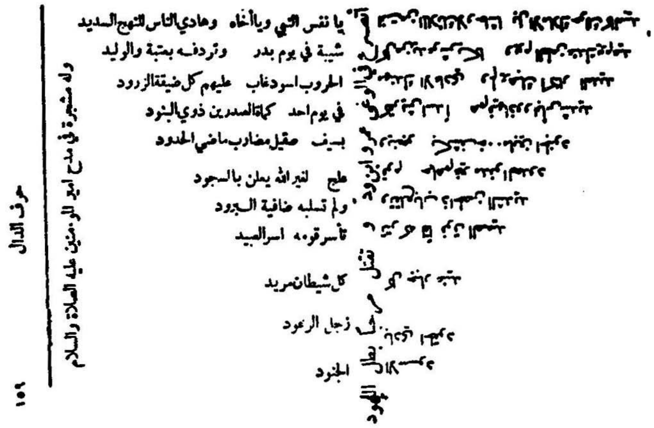
ان الأمكانيات والأبعاد التي يمنحها الحرف للخطاط والرسام ، هي نفسها التي يمنحها للقصيدة التشكيلية لأنها : تشكيلية ! أي ان الحرف هنا يصير مثل « حجر الكحل عندما حل بالعيون . صار إبصاراً » على حد تعبير جلال الدين الرومي[٣٨]. أي أن الحرف عندما يصير « تشكيلاً » يكتسب أبعاداً أخرى غير التي له عندما يكون حرفاً في كلمة .

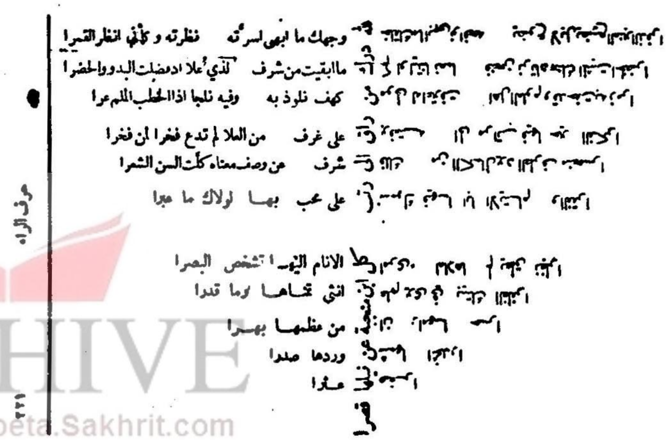
ــ ٥ ــ

في بداية مقالنا هذا ، قلنا ، أن بعض النقاد والأدباء العرب حاول أن يقرن الشعر ببعض الفنون الأخرى ــ فن الرسم أو التزويق بشكل خاص . وذكرنا . كمثال . قول الجاحظ عن الشعر بأنه صناعة .. وجنس من التصوير . وقول حازم القرطاجني بأن منزلة الشاعر كمنزلة المصور .. وهم في ذلك كله . إنما يقصدون التمثيل أو التشبيه أو المحاكاة . ولكننا نفاجأ ، ونحن في (إحتفالية) ما صنعه الدادائيون والسرياليون وسواهم من شعراء الغرب . وما يصنعه بعض الشعراء العرب اليوم متأثرين بهؤلاء أو بأمكانيات الخط العربي التشكيلية .. أقول نفاجأ ، هنا في العراق . بشعراء من القرنين الثاني والثالث عشر الهجريين ، قد سبقوا كل هؤلاء ، كما سبقهم الوشاحون الأندلسيون . في كتابة القصيدة التي تجمع بين (اللغة ــ والصورة) . أي ما نسميه اليوم بالقصيدة البصرية ، وقد سموها هم بالمشجرات ، التي تكتب بهيآت وأشكال متعددة ، نقدم نماذج منها هنا ، آملين أن نقدم لها ، مستقبلاً ، بدراسة أوفى حين نحصل على المزيد منها والمزيد من التعرف على الأسس النظرية ــ الجمالية التي قامت عليها :




الى طاعة





إن النماذج هذه . وهي ليست غير عينات ، تستدعينا ، حقاً ، الى إعادة النظر في تراثنا الثقافي والفني. هـذا التراث الذي كثيرا ما تعرّض للسخرية والهزء . والنعت (بالظلمة) !

فأن كان للقصيدة البصَرِيّة : الأوربية والعربية المعاصرة ، قيمة جمالية، ودلاليّة . فأن لهـذا التراث (المشجرات) قيمـة دون شك . واذا كانت (المشجرات) لَعباً وعبثاً صبيانياً . كما قيل فيها ، فلماذا لا تكون القصيدة البصريّة المعاصرة ، لَعِباً وعبثاً هي الأخرى ؟!■

بغـداد

٢ / ١١ / ٨٦

■ الهوامش

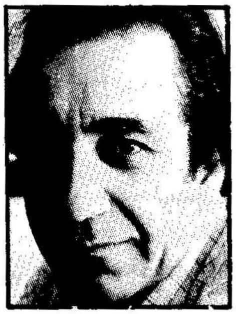
(١) ضمن (فن الشعر) ـ لارسطو / ص٥٧
(٢) المنهاج ـ ص١٠١
(٣) نفسه ـ ص٩٣ ـ ٩٤
(٤) نفسه : ١٢٧ ـ ١٢٨
(٥) نفسه : ١٢٨
(٦) مقدمة ابن خلدون ـ ص٥٨٣
(٧) عبدالله راجع ـ مجلة (الثقافة الجديـدة) ع (١٩) ـ ١٩٨١ ص٥٨ ولكي يكون الكلام دقيقا ، فانا لم ار مثل هذه الموشحات . ولكن الشاعر محمد بنيس ذكر لي بانه قد عثر على هذه الاشكال من الموشحات في مخطوط لابي البقاء الرندي .
(٨) الدادائية بين الامس واليوم ـ لعلي الشوك ـ ص١٥
(٩) نفسه : ١٥ ـ ١٦
(١٠) نفسه ٤٣
(١١) نفسه : ١١٣ .
(١٢) نجيب العوفي ـ مجلة (الثقافة الجديدة) ع (١٩) ص٦٨
(١٣) الدادائية ص١٤٠ والقصائد منقولة عن كتاب بنكوين (قصائد مختارة) لابو لينير
(١٤) الدادائية : ص١٩٥
(١٥) موسوعة المصطلح النقدي ـ جزء : الوزن والقافية والشـعر الحر تأليف : ج . س . فريزر ـ ترجمة : د . عبدالواحد لؤلؤة ـ بغداد ـ ١٩٥٠ ص١٠٦

(١٦) كتاب لغة الشعر The Language of Poetry لروبرت ميللر وتان كورى – لندن ١٩٨٢ ص٢٨
(١٧) نفسه : ص٢٨ – ٢٩
(١٨) عصر السريالية : ترجمة خالدة سعيد / ص١٢٨ ، ٢٨٣
(١٩) القصائد مصورة عن كتاب Poetry Workshop اعداد : مايكل وبيتر بيتون – لندن ١٩٨٣
(٢٠) البنيوية وعلم الاشارة – لترنس هوكز – ترجمة مجيد الماشطة – بغداد لأبولينير .
(٢١) صدر الديوان عام ١٩٦٥ – مطبعة الاهالي – بغداد
(٢٢) مجلة (مواقف) ع (٩) ١٩٧٠ – ص١١
(٢٣) صدر الديوان نهاية عام ١٩٧٩ عن مطبعة الاندلس الدار البيضاء / وتخطيط القصائد لعبدالوهاب البوري .
(٢٤) مجلة (الثقافة الجديدة) ع (١٩) عام ١٩٨١
(٢٥) نفسه : الجنون المعقلن لعبدالله راجع – ص٥٨
(٢٦) نفسه : ص٥٩
(٢٧) نفسه : اثبات الكتابة ونفي التاريخ لنجيب العوفي – ص ٦٩ .
(٢٨) نفسه : ٧٩
(٢٩) الثقافة الجديدة ، ع (١٧) ١٩٨٠ – ص٨٠
(٣٠) نفسه : ع (١٩) ص ٥٩
(٣١) نفسه : ص ٨٢
(٣٢) **استفدنا القصائد والمعلومات من المقابلة التي اجراها نبيه البرجي مع الشاعر فاخوري ، ونشرتها « القبس الاسبوعي » الكويتية . ع [٢٥١٥] في ١٥ أيلول ١٩٨٦ – ص ١١**
(٣٣) **عن كتاب (البعد الواحد) شاكر حسن آل سعيد – ص ١٢٨**
(٣٤) **نفسه : ص ٥٧**
(٣٥–٣٦) نفسه : ص ٥٩ ، ١٢٩
(٣٧) نفسه : من كلمة لوضاح فارس – ص ١٢٨
(٣٨) مثنوي جلال الدين الرومي . ترجمة : د. محمد عبدالسلام كفافي ، المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٦ / جـ١ / ص٢١٨
(٣٩) المشجرات او الاشكال :

(١) قصيدة مشجرة لمحمد بن مصطفى الغلامي الموصلي المتوفي سنة ١١٨٦ هـ/١٧٧٢ م في مدح الوزير حسين باشا الجليلي المتوفي سنة ١١٨٦ هـ /١٧٧٢ م
(٢) قصيدة مشجرة من نفس المجموع الخطي للطيف الوهبي في مدح حسين باشا الجليلي نفسه / برقم ١/٢٢١٤٢ .
(٣) مشجرات لمحمد أمين الحنش الجبوري النقشبندي المتوفى سنة ١٣٢٣ هـ/١٩٠٥ م من ضمن مجموعة المشجرات التي كتبت بخط الشاعر رقمها ٣٥٩٦٢ . وقد زودني ، مشكورا ، بجميع المشجرات السابقة ، الاستاذ اسامة النقشبندي رئيس قسم المخطوطات بمؤسسة الاثار والتراث .
(٤) هذه المشجرة مصورة عن ديوان السيد جعفر الحلي النجفي : « سحر بابل وسجع البلابل . أو تراجم الاعيان والافاضل » . مطبعة العرفان – صيدا ١٣٣١هـ . وقد زودني بها مشكورا ، الاستاذ عبدالحميد العلوجي عن الديوان المحفوظ في المكتبة الوطنية.

وللامانة العلمية اقول : ان الشاعر محمد بنيس اطلعني في بيته في المحمدية على كتاب بعنوان : (الحركة الادبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر) لمؤلفه : اسامة عانوتي – بيروت ١٩٧١ وفيه قصائد ذات بناء هندسي يشبه المشجرات في (الشكل ١ ، ٢) لشاعر من ذاك القرن . لكني لم أعثر على نسخة من هذا الكتاب في مكتبات المغرب التجارية .

جواد سليم والسياب
اللقاء على ارض مشتركة



■ ماجد صالح السامرائي

كانت بغداد في أواسط الاربعينات من هذا القرن مدينة حركة وحياة ٠ انها كما يصفها الفنان جواد سليم في احدى يومياته (١٦ تشرين الثاني ١٩٤٤):

ــ « جاء الى بغداد في هذه الفترة المديدة من الزمن أناس كثيرون[١]، واذا كانت أوربا قد أوقفت حركة انتاجهم فان بغداد هيأتها للعمل، وفتحت للفنان منهم عالما جديدا من المرئيات تحت ظلال قبابها الفنية »[٢] ٠

هذه المدينة شهدت خلال هذه الفترة اكبر حركة تجديد: في الادب كما في الفكر ٠. وفي الشعر كما في الرسم ٠٠ تصاعدت بها جميعا تيارات فكرية وسياسية كان لها أن تعمق ذلك « التجديد الجوهري » للتفكير الانساني في حياة المجتمع العراقي، من خلال تبني هذه التيارات لرواد هذه الحركة ٠٠

في هذه الحياة، ومنها نبغ اسمان كان لهما وما يزال شأن كبير في « حركة التجديد » هذه ٠٠ اولهما: في الفن التشكيلي (جواد سليم)، وثانيهما: في الشعر (بدر شاكر السياب) ٠ فكان لحياة كل منهما مغزاها الكبير ٠٠ ولعمل كل منهما أهميته على مستوى التجديد، بحيث كان « التشكيل الفعلي » لمرحلة بكاملها ٠ كما كان لتوجههما، في سياق ما اختطا من حركة في الحياة والابداع، « ارض مشتركة » من حيث الينابيع التي استقى منها كل منهما « مادته الاولى » ٠ ومن خلالها اكد توجهه في ما أبدع، أوقدم من أعمال ابداعية كبيرة ــ كل منهما في مجاله ٠

● **مراحل ضمن الفترة الواحدة**

واذا كان يعنينا في تتبع المراحل التي مر بها فن كل من جواد سليم والسياب، فإننا يمكن أن نبدأ معهما، تحديدا، مع مطالع الخمسينات وحتى مطلع الستينات، حيث توقف جواد سليم منتهيا الى اضخم عمل في تاريخ العراق الفني (نصب الحرية) ٠٠ بينما كان السياب قد انجز اهم اعماله الشعرية متمثلا بديوانه « انشودة المطر » ٠

يرى الاستاذ جبرا ان فن جواد سليم قد مرَّ بين العام ١٩٥١ (حيث تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث) والعام ١٩٥٨ ــ « بثلاث مراحل [مهمة] تبلور فيها أسلوب وتأكدت شخصيته ٠ في المرحلة الاولى، وهي قصيرة، عالج فيها جواد « اسلوبا اقرب الى التجريد، ولا سيما في النحت، متخذا شكل الهلال اساسا لمواضيع معقدة، وآخذا الثور (بكل ما يرمز به الى حياة العراق الزراعية وتراثه لما قبل العربي) والامومة كموضعين [مهمين] ٠ غير ان « الهلال » يعود به ثانية، وبعنف خصب، الى فكرة الفن العربي، فتبدأ مرحلته الثانية، حين يستغل الشكل الهلالي استغلالا خصبا في مواضيع شعبية ٠ وقد لجأ اول الامر الى الالوان الهادئة، التي لا يشتد التقابل بينها لكي يؤكد على قيمة التخطيط، مستذكرا دائما الاطباق النحاسية القديمة »[٣] ٠

« وفجأة يعود جواد الى عشقه القديم للواسطي، فيدخل الالوان الصريحة المرحة في اشكاله الهلالية، ويحقق عددا من اجمل ما خلف لنا في هذه الفترة، كما في صورة « موسيقى في الشارع » حيث يختلط الموضوع العراقي الشعبي بنظريات الرسام عن روح الفن العربي، ويستمد من رسوم المخطوطات القديمة والخط العربي روحا جديدا، ويعود الى مواضيع الف ليلة وليلة، مواضيع « كيد النساء »، ومواضيع الفرسان وخيلهم، ويرسم سلسلة من الصور تتفاوت حجما وزمنا، يسميها « البغداديات » ٠ والبغداديات كلها تتسم بالخطوط المتعرجة الحركة والالوان الصافية، وهي تمثل احيانا رد فعل الفنان لما يرى في محيطه في شيء من السخرية والتألم وكثير من الحب والعطف ٠ و « الشجرة القتيلة » احدى هذه « البغداديات » وهي تمثل الذروة العربية من تطور جواد في الرسم »[٤]٠

و « في عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ رسم عددا من الصور بأسلوب لعله كان متوقعا ولكنه، على كل حال، اسلوب تخطى فيه الرسام النظريات الى نوع من التعبير الشخصي الذي شحن فيه تجارب حياته ٠ لقد عادت التجربة الى صوره، ولكنها عودة مقطرة، مركزة ملألأة، فيها حب الخمر ورؤية النشوة ٠ و « القيلولة » احدى هاتيك الصور السحرية التي لا تأتي بساطتها الظاهرة الا عن تعقيد في التجربة وتحكم بها »[٥] ٠

● أما السياب فيمكن أن نرصد في ديوانه « انشودة المطر » اكثر من مرحلة ، من حيث الرؤيا والتعبير :

ــ فهناك « المرحلة الواقعية » ، التي تتمثل ، اكثر ما تتمثل ، في قصائده: الاسلحة والاطفـال ، المومس العمياء ، حفار القبور ، مـن رؤيا فوكاي ، قافلة الضياع ..

ــ وهناك المرحلة التي تداخل فيها الواقع بالهم « الوجودي ــ الانساني ــ القومي » ، فأصبح له بعد جديد تمثل في انتزاع الشاعر نفسه من محدودية ذلك « الالتزام » الذي كان قد وجد نفسه فيه في بداياته ، حيث استعاض السياب في هذه المرحلة عن « الهم السياسي » ، بصيغته المباشرة ، الى ما يمكن أن ندعوه « استبطان الواقع » . وقد نحت « رموزه » في هذه المرحلة منحى رافداني النزعة ، الى جانب الرمز المسيحي الذي تعمقت معانيه في نفسه من خلال فكرة الفداء ، والسعي الى تحقيق خلاص الانسانية . وفي هذه المرحلة كتب السياب قصائد مهمة مثل : غريب على الخليج ، النهر والموت ، انشودة المطر ، في المغرب العربي ، المسيح بعد الصلب ، المخبر .

ــ اما المرحلة الثالثة في هذا الديوان فهي « المرحلة التموزية » وفيها يتأكد انعطافه نحو الاساطير والرموز التي استمد بعضها من « الميثولوجيـا العراقية » ، وبعضها الاخر خلقه هو بنفسه ، ومن تراثه الشخصي . وفي هذه المرحلة تصاعد احساسه بالغربة عن المدينة الى حد التقاطع معها ، وهي مرحلة تتداخل مع سابقتها ، بل يمكن القول انها كانت تعميقا لها ، وامتدادا بما لها من رموز واساطير .

● فرادة .. وتفرد

يرجع الوضع الاستثنائي الذي شغله كل من بدر شاكـر السياب (في الشعر) وجواد سليم (في الرسم والنحت) في عصرنا الحاضر ، اول ما يرجع ، الى تلك التجارب الفذة لكل منهما ، والتي تمثلت فيها الركيزة الاساسيـة ، الكبيرة والمتميزة ، لكل ما تحقق لنا ، من بعد ، في اطار حركة التجديد ، سواء في الشعر او الفن التشكيلي .. وهي حركة تتميز بكون تفاصيلها المتنوعة ، وامكاناتها المتعددة قد تحددت بتفكير كل منهما في « التجديد » الذي اقيم على « رؤية جديدة » و « فلسفة جديدة » اكثر استجابة للواقع الجديد الذي كان يتخلق على عهدهما .. والذي لم تكن الاساليب والاتجاهات السابقة عليهما لتحقق شيئا من الاستجابة لروحه ولجوهر حركة الحياة والتفكير فيه ..

واذا كان لابد هنا من العودة الى « الحياة الشخصية » لكل من السياب وجواد سليم ، فان الاشارات البايوغرافية المتحقق منها تقول :

ــ ان السياب ولد العام ١٩٢٦ .. وتعلم في البصرة ، ثم انتقل الى بغداد ملتحقا بدار المعلمين العاليـة ، وقـد تخرج في قسم اللغة الانكليزية منها ومارس الصحافـة ، كاتبا ومترجمـا .. وعمل مدرسـا للغة الانكليزيـة في المدارس الثانوية ، ثم انتقل موظفا في وزارة التجارة .. بعدها انتقل الى مصلحة الموانيء العراقية في البصرة ، حتى وفاته في الكويت في ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ . وقد انجز خلال هذه الحياة اعمالا شعرية مهمة ..



■ بدر شاكر السياب

ــ اما جواد سليم فقد ولد العام ١٩١٩ .. وتعلم اولا في بغداد .. ثم سافر الى لندن وباريس ، فدرس الفن فيهما .. عاد بعد ذلك الى بغداد ليعلّم الفن في معهد الفنون الجميلة ، وليؤسس العام ١٩٥١ « جماعة بغـداد للفن الحديث » لتكون الجماعة الثالثـة بعـد « جماعة الـرواد » و « جماعـة الانطباعيين » . ولكنها كانت ذات الاثر الاكبر في الحياة الفنية العراقية .

وبعد ان انجز اضخم اعماله « نصب الحريـة » توفي في بغـداد في ٢١/ كانون الاول/١٩٦١ .

وفي اطار حياة كل منهما تندرج « رؤية فنية » لعمل كل منهما بذاته ، وفي سياق حركة الحياة والعصر .. وللتجديد ايضا ، باعتباره « الهّم الابداعي » لكل منهما ..

ــ فرؤية السياب للشعر تقوم على تلك الخلاصة المركزة التي قدم بها لقصائده التي ألقاها في بيروت ، في امسية نظمها له « خميس مجلة شعر » ، والتي يقول فيها :

ــ « لو أردت أن اتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب الى صورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤيـاه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل » .

ويضيف مؤكدا بأن « أغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون الماضية من القديس يوحنا ، من دانتي الى شكسبير ، الى غوته ، الى ت . س . اليوت وايديث سيتويل » / وهو ضمنا يدرج اسمه معهم .

ــ وقد ربط الشعر بالدين ، ورأى أنه « كما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة في الدين ، تلاشت هذه الحدود في الشعر ايضا . فنحن نؤمن وتتدين لا سعيا وراء فائدة دنيوية ، ونحن نقرأ الشعر لا بحثا عن منفعة مادية . ولكننا

نعلم ان للدين غاية نبيلة . وكذلك الشعر » .

ــ وقد رأى في اكثر من مناسبة ان غاية الشعر الحديث هي « ايقاظ الروح » ، معلنا موقفه صريحا واضحا من المادة .

بينما تتركز رؤية جواد سليم للفن على انه « لغة ، وهذه اللغة يجب ان تتعرف عليها ولو قليلا : ماذا يحاول المصور في كلماته هذه مثلا ، وكلماتــه هي الالوان والخطوط والحجوم ؟

وهــذه اللغــة ، انها تستعمل نفس الكلام ولكن في قالب جديد يتبع مؤثرات العصر الحديث . ففي الشعر مثلا لم يعد امرا طبيعيا ان يقرض اليوم شعرا كالشعر الجاهلي . والتصوير في مختلف عصوره يتقــارب في نقــاط اساسية هي جمال الالوان ، جمال الخطوط ، وجمال الاشكال مجتمعة كلهـا لتعبر تعبيرا صادقا عن ناحية من نواحي تحسس الفنان لكل عصر . والفنــان الحق يجب ان يعرف ماذا يرسم ولمــاذا يرسم »[٦] .

وهو هنا يتبنى ما يقوله « بيكاسو » الذي يرى « ان هدف الفنان هو انقاذ البشرية من التردي في هاوية الشر »[٧].

واذا كان ما عني به جواد سليم في تلك المرحلة من حياته وفنه تتلخص في ما عبر عنه بيان « جماعة بغداد للفن الحديث » في اعقاب اول معرض لهـا (١٩٥١) ، والذي يتفق فيه فنانو هذه الجماعة على « استلهام الجو العراقي » لتنمية اساليبهم . « فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يحدده ادراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهــرت فيه حضــارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت » . وفي هذا « البيــان » تذهب « الجماعــة » ــ او فنانوها ــ الى « انهم لا يغفلون ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية متميزة »[٨] .

اذا كان هذا ما عني به جواد سليم في فكرته الاساسية .. فان السياب ، من جانبه ، كان يريد للشعر ان يسترد تلك « المعاني الحقيقية » التي ضاعت منه زمنا ، وهي معان تتصل بالانسان . فالانســان هو غايته من كل توجه . فهو يتساءل :

ــ « أنهتمّ بالتقنيــة (Technique) ونهمــل الانســان ؟ ام ان الانسان ، الذي هو الغاية من كل صراع ، اولى بالاهتمام ؟ »[٩] .

وتتحدد خصوصيته الوطنية بتساؤل آخر يطرحه على الاخر ، كما يطرحه على نفسه :

ــ « أيجب ان يكون الاديب (عالميا) ! قبل ان يكون وطنيا ، أم انه يجب ان يبدأ بوطنه وامته ويفضي من خلالهما الى الانسانية الواسعة ؟ »[١٠] .

وفي رسالة كتبها الى الشاعر يوسف الخال يتساءل :

ــ « هل قرأت ما كتبه ت . س . ايليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر ؟ يجب ان يبقى خيط بين القديم والجديد . يجب ان تبقى بعض ملامح القديم في الشيء الذي نسميه جديدا ، وعلى شعرنا ألاّ يكون مسخا غريبا في ثياب عربية او شبه عربية . يجب ان نستفيد من أحسن ما في تراثنا الشعري ، في نفس الوقت الذي نستفيد فيه مما حققه الغربيــون ــ وخاصة الناطقون باللغة الانكليزية ــ في عالم الشعر » .

● **الثورة وعناصرها :**

على هذا النحو تكونت حساسية كل من جواد سليم والسياب ، على الرغم من أنهما لم يلتقيا في مرحلة التكوين تلك ، ولا تم بينهما حوار في قضية من قضايا الفن والتجديد ..

وحين نتأمل في المدى العميق لعمل كل منهما نجدهما يوفقان داخله بين اكثر من تيار :

ــ فالسياب ، في عمله الشعري ، يستفيد استفادة واضحة من الموروث الشعري العربي ، ومن الرؤيا المجددة في الشعــر الغربي . بل هو يرى الى القصيدة الحديثة من خلال نظرته الى الشعر الحر الذي هو عنده « بناء فني جديد ، واتجاه واقعي جديد ، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الابراج العاجية وجمود الكلاسيكية ، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به »[١١]. بنفس الوقت الــذي يضع فيه قصيدته هذه في اطار حركة التجديد الذي يراه نوعا « من انــواع التطور » .. فالثورة الناضجة ــ برأيه ــ « استعراض للماضي ، للتراث ، واهمال الفاسد منه ، والسير بالشيء الحسن فيه الى أمام »[١٢] .

وهكذا ، فهو يضــع عمله في سياق حركــة لا تتوقف ، وينظر اليه في هذا الاطار ..

ــ أما جواد سليم ، فهو الاخر ، يضع عمله في السياق ذاته من التطور الفني بدءا من حضارة وادي الرافدين ، مرورا بالواسطي ، وصولا الى عصرنا الحديث وما فيه من تيارات غنية وخصبة . وهو يلخص موقفه هذا على النحو التالي :

ــ « .. الفن الحديث في الحقيقة ، هو فن العصر ، والتعقيد فيه ناتج عن تعقيد العصر . انه يعبر عن اشياء كثيرة : القلق ، الخوف ، التباين الهائل في اكثر الاشياء ، والمجازر البشرية ، وابتعاد الفنان عن الله ، ثم النظرة الجديدة الى الاشياء بما احدثته النظريات الجديدة في علم النفس وفي باقي العلوم »[١٣]

وينقل في يومياته عن « هنري مور » قوله الذي يتبناه هنا :

ــ « عندي ان العمل الفني يجب ان تكون له حيوية خاصة به ، ولا أعني بذلك مجرد انعكاس لحيوية الحياة » .

ويعلق الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا على ذلك بقوله :

ــ « هذه الحيوية الخاصة بالعمل الفني هي التــي ستبقى هدفــا من أهداف جواد سليم في بحثه الطويل »[١٤] .

وهكذا كانت « الرؤية التجديدية » لكل منهما مبنية على « الاتصال » وليس على « الانفصال » .

واذا ما نظرنا الى عمل كل منهما • جواد والسياب سنجده عملا ينطوي على رغبة حقيقية في تعميق أسس الواقع ، وتأكيد ما لهما من « وعي جديد » بالحياة ، وهو وعي مصحوب بزسالة حضارية ، ومشحون بعاطفة هي زخم ما كان لهما من حقيقة داخلية •

ولعل ما تجدر الاشارة اليه هنا هو أن التناقض بينهما وبين الواقع لم يكن ليتجه بهما الى « المفارقة » ، بل كان مدعاة للربط بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية ، حتى من خلال ما بيناه من تناقض • فقد نظرا الى الحياة من خلال ما عاشا من حلم ، ولم يكن هذا الحلم ليجرد احدهما من « عناصر الواقع » او يبعد رؤاه عنها •• بل كان كل منهما أميل الى « المنطق الجدلي » في موقفه التاريخي • وقد نظرا الى الحياة من خلال تلك الرؤية المبنية على الحلم •. وكانت نشوتهما الكبرى لا تتحقق الا من خلال ذلك الاحساس الداخلي بالحرية : الحرية في أن يتواصلا مع نفسيهما •• مع ذاتهما •• ومع ما للابداع من قيم جديدة يمكن ان يفرزها هذا الاحساس في واقع كان يميل الى التقليد ،ويبني الكثير من عطاءاته على الاجترار ، فيهدد حريته ، او يتخلى عنها ••

وقد اقترن البحث عن « الشكل الجديد » عندهما بالبحث عن « المضمون الجديد » فلم يكن هناك « شكل لذاته » كما لم يكن هناك « مضمون متقدم » في « شكل متخلف » وهناك تجمعت الاساليب لدى كل منهما تشكيل جديد تصنع لنفسها قرارها الخاص ، معبرة عن نوازع هذه « الحرية الجديدة » كما اكتشفاها من خلال « وعيهما الجديد » الذي راح يبتكر رموزه ومن خلال هذه الرموز يؤكد قيمه ••

واذا ما استرجعنا جانبا من « الخلفية التاريخية » لهذا الواقع ، سنجده واقعا سار من قبلهما ، في طريقين :

ـ طريق تقليدي ، بنى افكاره على ما كان للواقع من « تقاليد متوارثة »، حتى ما كان من تلك التقاليد يمثل قيما قديمة تجاوزتها الحياة والتفكير الانساني •.

ـ وطريق اضاع المسار الى الانسان ، فراح يضرب في متاهات تتمثل فيها « وحشة الانسان في الحياة » • فكانت « الغاب » ، وكان الهروب، نزعة ومكانا ، يحتضن الكثير من تجارب الخلق الجديد ، انطواء تحت جناح تلك « الرومانسية المريضة » التي كان لها ان تمتد بتأثيراتها في ذلك الواقع الذي وجد الانسان نفسه فيه يجلس على اطلال عالم مندثر ـ على حد تعبير الفرد دي موسيه ـ وهو يخرج من تحت غبار حربين كونيتين ، بعد ان أجهض حلم الاستقلال في واقعه ، حيث يتوزعه الاحتلال الاجنبي •• او يكون هناك الاستعمار في وجه من وجوه الوطنية ••

● الرموز :

يقوم الرمز عند جواد سليم (في رسومه ومنحوتاته) والسياب (في عديد من قصائده) على فكرة محوريه تجعل لعملهما « قوة ايحائية » ـ ابتعادا منهما بفنهما عن الوضوح والمباشرة التي قادت الفن والشعر ، في مراحل سابقة ، الى نوع من السطحية والسذاجة ••

وفي هذا السياق كانت هناك رموز مشتركة بين اعمال كل من جواد سليم والسياب :

ـ فهناك المرأة ، بخصائصها وصفاتها المتعددة • •

ـ وهناك الرمز المستمد من الارض والواقع الانساني •.

ـ وهناك الرمز التاريخي المتصل بحضارة وادي الرافدين ••

ـ الى جانب رموز اخرى تتصل بالواقع وبالحياة ، بكل مالهذه الرموز من عمق شعبي •• وهي رموز تتصل بفكرة كل منهما عن الحياة ، وان كان الاطار العام لها واحدا •

واذا كان العمل الفني الكبير الذي اجتمعت فيه « رموز » جواد سليم كلها ، وجسد فيه فكرته التي عاش لها ، هو « نصب الحرية » ، فان هناك أعمالا اخرى سبقته يمكن ان تتمثل فيها العديد من « الرموز » التي انشد اليها وقد وجد فيها تمثيلا لافكاره ، وتجسيدا لنوازعه في تمثل روح حضارة كاملة، وفي خلق فن تكون له « قيمة باقية » • هذه الرموز تتمثل في اعمال مثل :

ـ الانسان والارض ـ المنحوتة البرونزية التي عملها العام ١٩٥٣

ـ الامومة (نحت)

ـ السجين السياسي (نحت)

ـ رحلة السندباد الثامنة (رسم : ١٩٤٢)

ـ البناء (او الاسطى)

وهناك ايضا رموز الواقع الاجتماعي (النساء ، المبغى) •

وقد اتبعه عالم حكايات « الف ليلة وليلة » برؤاه الكثيرة التي جسد معظمها في تخطيطات كان يعبر بها تعبيرا مباشرا عن انغماره في ذلك العالم وتواصله معه •

واتجه جواد سليم مع هذه الرموز الى ان يتمثل من خلالها ما هو انساني• نلمس ذلك في حديثه عن منحوتته « البنّاء » التي كتب عنها في يومياته قائلا بأن أجمل ما حصل عليه من تقييم كان « عندما تسلق البناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها ، واعجبوا بها كل الاعجاب ، وكان كل شخص يتعرف على نفسه في القطعة »[١٥] •

ثم ان « قيمة اعمال جواد سليم الفنية متعددة الاوجه . فهي ، أولا ، قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ • وهي ، ثانيا ، تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الاقدم • وهي ، ثالثا ، قيمة تتصل بالبحث

النفسي الدائب في أمة تستفيق فجأة فتريد أن تحقق ذاتها ، وتوطد قدمها في عالم اليوم »[١٦] .

أما رموز السياب الشعرية فتتوزع على محورين اساسيين :

ـ الاول منهما هو : المحور التاريخي ـ الميثولوجي ـ وفيه تتمثل رموز واساطير استمدها جميعا من تراث حضارة وادي الرافدين (عشتار ، تموز ، الخنزير البري) .. الى جانب رموز اخرى مستمدة من التراث الشعبي (مثل : السندباد) ..

ـ اما الثاني فهو : المحور الانساني ـ البيئي ـ وفيه تتمثل رموز مثل : المومس العمياء ، ابو عتيق للبيع ، المخبر ، المبغى ، جيكور ، بويب ، منزل الاقنان ، شناشيل ابنة الجلبي ... وشخصيات انسانية استعادها من ماضيه هو ، أو تمثلها في ما كان له من « راهن » .

● **الانسان والارض :**

لقد استدر السياب في قصائده كل معاني الخلود التي تحتشد بها اساطير وادي الرافدين .. فنحن نجده ، منذ ديوانه « أنشودة المطر » وهو يركز على معاني الخصب ، والنماء ، والبعث ،

ـ فهو في « مرحى غيلان » :

ـ « أنا بعل : اخطر في الجليل ...

على المياه ، أنث في الورقات روحي والثمار »

ـ وهو في قصيدة « المسيح بعد الصلب » يمثل صورا عديدة ، اذ يلتقي « الفادي » والشاعر و « تموز » بالخصب ، ليرتبطوا جميعا بمعنى الخصب والنماء ـ الذي يمكن الاحالة فيه الى اساطير حضارة وادي الرافدين :

ـ « حينما يزهر التوت والبرتقال ،

حين تمتد « جيكور » حتى حدود الخيال ،

حين تخضر عشبا يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها ،

يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها .

قلبي الشمس اذ تنبض الشمس نورا ،

قلبي الارض ، تنبض قمحا ، وزهرا ، وماء نميرا ،

قلبي الماء ، قلبي هو السنبل

موته البعث : يحيا بمن يأكل » .

ـ « مت ، كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم

كم حياة سأحيا : ففي كل حفره

صرت مستقبلا ، صرت بذره ،

صرت جيلا من الناس : في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطره » .



■ **جواد سليم**

وقد بدا السياب في بعض من قصائد « انشودة المطر » وهو يستعير ذلك الصوت التفجعي الرثائي الذي بكت به « عشتار » حبيبها « تموز » يوم قتله الخنزير البري ـ استعار ذلك الصوت وهو ينظر الى بغداد في فترتين مختلفتين من حياتها السياسية.. وان كانتا ـ في رؤيته ـ متطابقتين فيما ينتشر منهما من ظل للموت :

ـ الفترة الاولى أيام العهد الملكي ، حيث رأى الجفاف والموت يمتد الى عروق الارض (ويتمثل هذا في قصائد : غريب على الخليج ، مرحى غيلان ، أغنية في شهر آب ، الى جميلة بوحيرد ، رسالة من مقبرة ، انشودة المطر ، مدينة ـ بلا مطر وسواها ...)

ـ اماالفترة الثانية فهي فترة الحكم القاسمي التي امتد فيها ظل الموت على الحياة ، فصبغ الشوارع (ويتمثل هذا في قصائد : رؤيا في عام ١٩٥٦ ، مدينة السندباد ، وغيرهما ..)

وفي قصائد المرحلتين نجد الرموز الرافدينية تحتشد لتؤصل الرؤيا وتدل على منبتها .

واذا اردنا تتبع هذا التوجه نحو الوطن : بما له من خصوصية الحضارة والتاريخ ، وبما للشاعر من خصوصية الانتماء اليه .. فاننا نجد ذلك ، اول ما نجده ، في قصيدة «غريب على الخليج» التي كتبها في الكويت العام ١٩٥٣ ، وقد كان هاربا من العراق :

ـ « وعلى الرمال ، على الخليج

جلس الغريب ، يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد اعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

« أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق ،
كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع الى العيون
الريح تصرخ بي : عـراق
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق » .

ـ « شوق يخض دمي اليه ، كأن كل دمي اشتهاء ،
جوع اليه .. كجوع كل دم الغريق الى الهواء .
شوق الجنين اذا اشرأب من الظلام الى الولاده !
اني لاعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !
أيخون انسان بلاده ؟
ان خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟ »
ـ « بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبه
غنيت تربتك الحبيبه ،
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه ، »

وفي قصيدة « في المغرب العربي » يتردد صـوت الانتماء الى الارض والحضارة والتاريخ ليأخذ معنى أشمل :

ـ « قرأت اسمي على صخره ..
وبين اسمين في الصحراء
يتنفس عالم الاحياء
كما يجري دم الاعراق بين النبض والنبض
ومن آجرة حمراء مائلة على حفره

أضاء ملامح الارض
بلا ومض
دم فيها ، فسماها
لتأخذ منه معناهـا
لأعرف أنها أرضي
لأعرف أنها بعضي
لأعرف أنها ماضيّ ، لا أحياه لولاهـا
وأني ميت لولاه ، أمشي بين موتاها » .

ولنتأمل في هذه « الصور » و « المعاني » و « الرموز » التي بنى عليها وبها السياب قصائده هذه ، واقام عليها رؤياه .. واضعين ، بالمقابل ، بعض التفاصيل من العمل الكبير للفنا نجواد سليم ، وهو : « نصب الحرية » .

ـ لنأخذ « الطفل » ، وقد « رأى فيه النحات الامل والمستقبل » ـ كما يحدد هذا المعنى الناقد الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ـ ونقرأ امامه قصيدته « مرحى غيلان » :

« أعلنت بعثي ياسماء
هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء » .

ـ أو نأخذ « الباكية » التي تمثل « الغضب والفجيعة » .. أليست هي صورة الام في قصيدة « جيكور والمدينة » وهي تندب ابنها القـروي الذي جاء المدينة ليضيئها ، فصعقه التيار الكهربائي ، فاندحر ؟

ـ أو نأخذ « الشهيد » .. أليس هو صورة مقاربة لتلك الصورة التي يتمثلها السياب في قصيدة « المسيح بعد الصلب »[17] ؟

ـ أو نأخذ « الجندي » الذي نرى جسمه « منبثقا عن كيان الشعب انبثاقه الانفجار » .. الا يعيد الى أذهاننا العديد من صور السياب الشعرية عن الفداء والانتصار ، وخصوصا في قصيدة « النهر والموت » ؟

ـ أو نأخذ تعبيره عن « الحريـة » التي تمثلهـا في صـورة امـرأة « تحمل مشعلا » .. ألا تعيد الى اذهاننا اكثر من صورة في اكثر من قصيدة للسياب ، وبالذات قصيدته « الى جميلة بوحيرد »[18] ؟

ـ و « دجلة والفرات » : أليسا هما النظير لرموز الخصب والعطاء عند السياب ؟

لقد تشبع كل منهما ـ جواد سليم والسياب ـ بما له من حب صادق لهذه الارض ، حتى جعل منها مجالا لبحثه المستمر :

ـ فجواد سليم آمن أن لا فن بلا ارض تغذيه مما لها من حضارة وتاريخ، وما لكل من هذه الحضارة وهذا التاريخ من معطيات .. فراح « يؤكد على صلته النفسية بالتقليد الابداعي العراقي »[19] .

ـ والسياب ، هو الاخر ، وجد في هذه الارض كل ما كان لشعره من رموز . فمنذ أن قال :

ـ « غنيت تربتك الحبيبه
وحملتها
فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه » ..

وهو يبحث عما لارض وطنه من خصائص راحت تتكشف له من خـلال روح الانتماء اليها .. حتى قال :

ـ « اني لاعجب كيف يمكن ان يخون الخائنون
أيخون انسـان بلاده ؟
ان خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون ؟ »

● **الموقف من المدينة : خط الافتراق**

لكن الى جانب نقاط الالتقاء بين جواد سليم والسياب على ما تمثلناه « أرضا مشتركة » ، فان هناك « خط افتراق » أساسا بينهما . خط الافتراق هذا يتجلى في نظرة كل منهما الى المدينة :

ـ فجواد سليم ابن مدينة ، او هو « انسان مديني » ..

ـ أما السياب فهو « ابن قرية » حمل منها وشم حياتها .. ولم يكن هذا الوشم في يده ، أو على وجهه ، بل كان في رأسه ..

لذلك كانت نظرة كل منهما الى المدينة ، واقعا وحياة ، مختلفة .. والتوجه ، على ما فيه من لقاء ، متباين :

ـ فنظرة جواد سليم الى المدينة تتحدد في كونها « عالمه » . وقد وجد نفسه في « الزقاق » ، كما وجد نفسه في « المقهى » و « المتحف » ، فكان يتطلع الى خلق فن يوازي فكرته عن « الحياة الحضارية » ، مؤكدا بحثه عن « أسلوب » وعن «تقاليد جديدة» لفنه، ويرسيها من خلال فنه ـ وهذا جانب مهم في تفكير الانسان المديني ـ وقد ربط هذا كله «بنظرة انسانية شاملة»[٢٠]

ـ بينما نجد السياب ، في هذا الجانب ، يضع الصلة ـ صلته هو مع المدينة ـ في اطار محدود غالبا ما يقوم على « الضدية » او على تمثل « الوجه النقيض » للمحيط الذي يريد . فلم تكن « التقاليد » تعنيه في شيء ، كما ان ترصين حضارة لم يكن هما من همومه ، وحتى « الاسلوب » لم يكن هما من همومه بقدر ما كان « وسيلة » لهمومه .

وقد بدأالسياب « خط الافتراق » هذا مع المدينة في قصيدة « المومس العمياء » ، التي تتداعى فيها صور النبذ لواقعها :

ـ « الليل يطبق مرة اخرى ، فتشربه المدينه
والعابرون ، الى القرارة .. مثل أغنية حزينة .
وتفتحت ، كأزاهر الدفلى ، مصابيح الطريق ،
كعيون « ميدوزا » تحجر كل قلب بالضغينة ،
وكأنها نذر تبشر اهل « بابل » بالحريق » .

ويتصاعد الصوت حتى يبلغ ذروته في قصيدة « جيكور والمدينة » :

ـ « وتلتف حولي دروب المدينه :
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينه ،
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه » .

ومن خلال هذا الواقع ، وبفعله تتدافع الاسئلة :

ـ « فمن يشعل الحب في كل درب وفي كل مقهى وفي كل دار ؟
ومن يرجع المخلب الآدميّ يدا يمسح الطفل فيها جبينه ؟
وتخضل من لمسها ، من أ'لوهية القلب فيها ، عروق الحجار ؟ »

الى ان يقدم تلك الصورة التي يتمثل فيها المدينة ـ او ناسها ـ في صورة وحش . بينما هو ـ كما يصف حاله :

ـ « ويبناي : لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينه
ولاقبضة لابتعاث الحياة من الطين ..
لكنها محض طينه .
وجيكور من دونها قام سور
وبوابة
واحتوتها سكينه » .

وقد تصور « العودة لجيكور » هي منتهى الحلم ، وهي الغاية الانسانية التي يسعى اليها لانقاذ نفسه من حصار المدينة الذي تصوره حصارا يسعى الى تجريده من انسانيته ، بعد ان قتلت المدينة جميع المعاني الانسانية في حياتها هي .

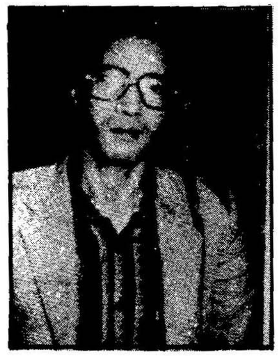
● **لقاء آخر : الوحدة الموضوعية**

اذا كنا قد بحثنا ، حتى الان ، في « المعنى » فاننا لم نتعرض لـ «المبنى» . ومن داخل هذا « المبنى » لعمل كل منهما تبرز قضية مهمة تعزز فكرة اللقاء هذه على ما تمثلناه من ارض مشتركة ، هي فكرة « الوحدة الموضوعية » بمعناها الاصطلاحي .. الفكرة التي شغلت السياب في ما كتب من قصائد منذ ديوانه المهم « أنشودة المطر » ، وهي فكرة تقوم على رؤية « العمل الشعري » في سياق ما له من تجربة تتخذ مساراتها الرؤيوية والموضوعية على اساس من تنامي الفكرة والبناء داخل العمل الشعري الواحد .

الفكرة نفسها نجدها تتحقق عند جواد سليم في انجازه العظيم : « نصب الحرية » الذي استدر فيه ، من خلال مجموعاته الاربع عشرة ، « تجارب سنيه الطويلة وتراكمات الرؤى والرموز التي لم يتح له في الماضي ان يبلورها على مثل هذا النطاق ـ وراح يرتبها ، فيما أراه انا ، على شكل بيت من الشعر يقرأ من اليمين الى اليسار . فكل مجموعة هي فكرة قائمة بذاتها ولكنها تتصل الواحدة بالاخرى في سياق يؤلف المعنى الذي يعبر عنه النصب بأجمعه : توق العراق الى الحرية منذ القدم ، وتقديمه الضحايا في سبيلها ، لكي ينعم أخيرا بالسكينة والازدهار والخلق »[٢١] .

هوامش :

(١) الاشارة هنا الى الفنانين والمثقفين الاجانب الذين جاؤوا بغداد خلال فترة الحرب العالمية الثانية ..
(٢) انظر جبرا اراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ـ ص ٢٢٧
(٣) جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ـ ص ١٩٩ ـ ٢٠٠
(٤) نفسه ـ ص ٢٠٠
(٥) نفسه ـ ص ٢٠١
(٦) جبرا ابراهيم جبرا : جواد سليم ونصب الحرية ـ ص ١٩٤
(٧) نفسه ـ ص ١٩١
(٨) انظر : جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ـ ص ١٩٩



الشعري والتشكيلي
مقاربة دلالية لعلائق المجاورة
نموذج قصيدة «الموت في الحب» لعبد الوهاب البياتي

■ بنعيسى بوحمالة

التعدي النصي وتذبذب ميثاق القراءة الشعرية :

في وسع المتتبع للمجموعات الشعرية العربية المعاصرة، منذ بداية حركة الشعر المعاصر، أن يلحظ ازديان هذه المجموعات برسومات وتشكيلات تفتتح بعض القصائد أو تتوسطها أو تذيلها، وفي جميع هذه الحالات يفترض في اي قارىء مسؤول ألا يغض الطرف عن هذه الظاهرة، بل وألا يترك القراءة، من حيث هي فعل تأويلي، أن تسقط من حسابها الحضور الدال لهذه الرسومات والتشكيلات الى جوار نصوص شعرية نوعيا . .

من المحقق أن هذا التقليد التدويني يؤول الى مادرجت عليه بعض نماذج الكتابة الشعرية الحديثة في الغرب من مواضعات جمالية تقصدت الاستعساف بالرسم لاعطاء خلقة متراكبة للنص الشعري من الجائز اعتبارها كتابة ثانية لهذا النص . وفي كنف علائق الاستتباع التي ربطت بين التجربتين الشعريتين، العربية والغربية، نزع الشعراء العرب المعاصرون إلى اصطناع نفس الجمالية، فوجدنا قصائدهم مصحوبة، غالبا، برسومات وتشكيلات تتراوح، في مرجعيتها المدرسية، بين الفطري والكلاسيكي والانطباعي والتجريدي إلخ . . . لكن اذا كنا لانملك الحق في الاعتراض على هذا الاختيار الجمالي فاننا لانستطيع، في المقابل، التغاضي نقديا عن مضاعفاته الوازنة على الحمولة الدلالية للقصائد التي تنحوهذا المحى، بمعنى أن قراءة تلغي التعالق العياني لفنين مستقلين، مبدئيا، كالشعر والرسم لايمكنها إثمار تأويل مناسب لهذه القصائد.

في هذا السياق يصير من حقنا إثارة أكثر من تساؤل حول حوافز هذا الاختيار الجمالي وحول تبعاته الدلالية :

١ ـ هل تعتبر المزاوجة بين الشعري والتشكيلي، ضمن حيز واحد، مجرد بذخ استيتيقي، أي تأثيثاً متكلفا للنص الشعري بلا حق فني قد لايغني هذا النص بامتياز ما، وذلك بسبب من عامل التغاير البنائي بين الشعر والرسم؟

٢ ـ ألا يمكن أن يؤدي ركوب الشاعر لهذه الموجة إلى التشويش على إرسالية النص والتعتيم على انفراجه الدلالي؟

٣ ـ أيتعلق الأمر برغبة الشاعر في تضعيف الطاقة الأدائية للنص بتحويل البصري وظيفة ملء مايعتقده بياضا أوشغورا دلاليا في نصه، وبتعبير آخر برغبة في تقويل التشكيلي مالم يفصح عنه الشعري؟

٤ ـ أليس في الامكان رد هذه الظاهرة الى اعتبارات تقنية أو إخراجية تتصل بمقتضيات عملية الطبع وبمزاج الجهة الطابعة للعمل الشعري، اذ تتجاوز المسألة نوايا الشاعر الجمالية وتصبح مجاورة التشكيلي للشعري ذات ملمح صدفوي أو عرضي ليس أكثر؟

وفضلا عن هذه التساؤلات نرى أن تساؤلا أساسيا يبقى ملحا في هذا الموقف، لا لكونه يرفد سابقيه فقط، بل ولأنه يكتسب أيضا مشروعية نظرية أكيدة، هذا التساؤل نصوغه كالتالي : هل بمقدورنا ان نتحدث بوثوق مطمئن عن نقاء فن من الفنون، وعن

انغلاقه واكتفائه ببنيته الذاتية في وقتنا الراهن، بينما الحاصل هو اطراد أشكال وصيغ متعددة من التواشج والتبادل بين كافة الفنون، من شعر ومسرح وسينما وموسيقى ورقص ورسم ونحت؟

والواقع أن ماتقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لايمكنه إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني، وأن يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة. يصح أن ينتج تلاقح الفنون أنماطا من التهجين الاستيتيقي وأنماطاً من التناص، بالمعنى الواسع لهذا المفهوم، غير أن وحدتها الوظيفية، باعتبارها أشكالا رمزية، هي مايشفع لتقاطعاتها وإن اختلفت أدواتها وطرائقها وقيمها التعبيرية.

إن مايهمنا هنا هو الوقوف على دالية التساكن بين نص شعري ولوحة تشكيلية، لذلك نود التنصيص على أن هذا التساكن لايمكن استيعابه الا في اطار شمولي تندرج فيه مجاورات متعددة ليس من المتعذر اكتشافها في كثير من المؤلفات الأدبية. نقصد بهذا الاشارة الى أصاف العلائق التي لايتوانى النص الشعري عن تأسيسها مع نصوص أخرى (بمفهومها اللسني) تحايثه من خلال احتلالها لمواقع معينة في المجموعة الشعرية كالعناوين والمقدمات (سواء كانت بقلم الشاعر أوبقلم شعراء أونقاد أو باحثين آخرين) والاهداءات والأقوال المقتطفة والرسوم ومختلف التدوينات الطارئة، مما يعصف بالهيئة الأولية التي كانت للنص قبل أن ينخرط في فضاء المجموعة التي تأويه، (فالكاتب ينتج نصا في حين يتلقى الجمهور كتابا، وبين هذين الفعلين تحدث أمورشتى)[1] منها أن النص يجد نفسه مرغما على مد قنوات مع النصوص المصاحبة له، إما عن طريق التراضي البنائي والدلالي، أوعن طريق التبادل والتناوب، أوعن طريق الجدل والتنابذ...

ولنا في كثير من مجموعات الشعر العربي المعاصر مثال على مايسميه الباحث الفرنسي جيرار جنبت «التعدي النصي» أي تجاوز النص لحدوده المعيارية التي تسطرها مشترطات نوعيته وانبنائه، ومراكمته لنصوص موازية. فالنص الشعري يرتهن، بشكل أوباخر، بالغلاف وحجمه ولونه، بالعنوان الشامل للمجموعة الشعرية كلها، بالمستنسخ المعروف (دار الطبع ومكانه وتاريخه وصيغة «الحقوق محفوظة للشاعر أوللجهة الناشرة)، ناهيك عن ارتهانه بكيفية استثمار بياض الصفحة والتوسل بالوسائط الكاليغرافية والرسوم وغيرها.

ولاشك أن هذه المجاورات تملي، بله تحتم توريط مجموع النصوص المصاحبة في أية آلية تفكيك مزمعة، لأن ميثاق القراءة الذي يقترحه نص شعري ينشده صاحبه هوغير الميثاق اللصيق بنص شعري مرقون، وهذا الأخير لابد وأن يختلف عن ميثاق يوائم نصا شعريا ذا قابلية للتعدي النصي بناء على انحشاره بين دفتي إحدى المجلات أو المجموعات الشعرية.

أما وقد بسطنا بعض جوانب هذا الاشكال علينا الان أن نقارب نموذجا شعريا ممثلا للتجاوز بين ماهوشعري وما هوتشكيلي، وقد اخترنا، كمسلك إجرائي، قصيدة «الموت في «الحب»[2] اقتناعا منا بوظيفية الرسم المذيل لهذه القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى لان (فن الرسم لم يوجد الا ليمثل شيئا ما)[3] إن ماسنحاوله هو التقاط مستويات التعالق الممكنة دلاليا، وذلك حتى يتأتى لنا ضبط إواليات التجاور بين الطرفين.

العلاقة الذيلية:

لاجدال في أن النص الشعري الذي يعنينا محكوم، مثله مثل أي نص كتابي، بتمظهره الفيزيقي على بياض الورق، إنه وحدة كاليغرافية متماسكة عبرها يتحقق برنامج بنائي ودلالي رسمه الشاعر، ومن جانب آخر فان الرسم الذي يهمنا محكوم هو الاخر، تشبها بكل عمل تشكيلي، بانتقاله من صعيد النوايا البنائية والدلالية للرسام الى صعيد التحقق الفعلي على بياض الورق. إن النص ينوجد، في هذا المقام، في المجال الحيوي لأية كتابة بينما يبدو الرسم منزوعا من مجاله الحيوي الذي هوشكل هندسي مؤطر، مادته الخشب أو الثوب أو الورق، وبصيغة أدق إن مكانه الحقيقي هومجمعات الرسوم وقاعات العرض وجدران المنازل والمرافق المختلفة، وإذا أردفنا كون النص يحوز سبع صفحات من مساحة المجموعة، في حين يحتل الرسم صفحة واحدة ينقفل بها النص، تبدى لنا الحيز الضيق الذي انضغط فيه هذا الأخير.

وبخلاف النص الذي اتى متوجا بعنوان أقره الشاعر وجدنا الرسام آدم حنين، بما انه صاحب كل الرسوم التي ازدانت بها المجموعة، قد تخلى عن عنونة لوحته، فماذا يفيد هذا التفاوت؟ هل يفيد بأن الشاعر لايفعل شيئا أكثر من انسجامه مع المبدأ

المتعارف عليه في الكتابة الشعرية ألا وهو تعميد الشعراء لنصوصهم بتسميات مميزة ودالة؟ هل يشير عزوف الرسام عن عنونة لوحته الى خضوعه لتلك الأوفاق المتواطأ عليها لدى كثير من الرسامين، والتي بموجبها يتخلون عن العنونة؟ أيا كان الأمر ففي مكنتنا افتراض تنازل الرسام للشاعر على أحد حقوقه الثابتة، وهذا التنازل لن يلعب لصالح النص فقط، وإنما سيصبح من مكتسبات مستهلك اللوحة أيضاً، وذلك بالنظر الى الهامش النسبي المخول للقراءتين، النقدية والتذوقية، من أجل تأسيس عنوان محتمل يختزل توجهات البرنامج البنائي والدلالي للوحة.

ففي الحالة الأولى تتقوى إمكانيات حيازة النص للوحة واختصاصه بها كما تمتد سلطة عنوانين اثنين الى حدودها، أولهما العنوان الشامل لنصوص المجموعة قاطبة باعتبار ما لكل عنوان مركزي، بؤري، من نفوذ سيميائي على الحقول الدلالية التي تبلورها النصوص المشمولة، هذا العنوان هو «الموت في الحياة».

اما الثاني فهو العنوان الذي ينفرد به النص، ونقصد به «الموت في الحب» وعلاوة على ماذكر لا نجيز لأنفسنا القول إن اللوحة، توافقا مع تموضعها التبعي هذا، قد تنشرط، على المستوى الدلالي بوجه خاص، حتى بمضاعفات التوضيح المثبت أسفل العنوان الشامل لنصوص المجموعة وهو «الوجه الاخر لتأملات الخيام في الوجود والعدم» وكذلك بعبارة «هناك شمس لاتغيب في قلب ما أكتب» التي اقترضها الشاعر من الفيلسوف الفرنسي ألبير كامو، والتي صدّر بها مجموعته، إنها بهذا نوع من فاعلية تعبيرية إلحاقية تعضد برنامجا دلاليا موماً إليه في مستهل المجموعة الشعرية. على أن امتيازا إضافيا استأثرت به النصوص ومنها هذا النص، ويتجلى في وضع الشاعر لقاموس دلالي في نهاية المجموعة لتنوير فحوى بعض الرموز والأسماء المستعارة، وهو الشيء الذي لم يتأت لعناصر اللوحة ومكوناتها، ومن نتائج هذا الامتياز قبول التوظيفات الخطوطية والحجومية واللونية لمبدأ الارتهان، تأويليا، بنسبية الانفراج الدلالي المتاحة في القاموس المذكور، اذا أردنا تفكيك الطلسمية التجريدية للوحة آدم حنين.

من هذا الضوء نستخلص أن التفضية الشارطة للنص واللوحة تستلزم، كخيار تأويلي مفترض، إدماج القراءة البصرية للوحة في أية قراءة نقدية أو تذوقية للنص، فاللوحة، حسب هذا التحليل، تبقى إنجازا بعديا محدود المساحة، مقحما في غير مجاله الحيوي، إنجازا غير معنون وغير مقرون بدليل مسعف على قراءته أما النص فهو يتلامح إنجازا قبليا، توسعيا من الزاوية الكاليغرافية، مشتغلا في مجاله الحيوي، إنجازا معنونا ومقرونا بدليل مسعف على قراءته. وعليه يمكن اعتبار العلاقة الواصلة بين الانجازين علاقة مرجعية أو الأحرى ذيلية مادام انصياع الخطاب التشكيلي للخطاب الشعري في إطار بنية الجوار الموصوفة يجعل من الخطاب الأول مجرد مفصل بنائي ـ دلالي يرتد إشاريا إلى كلية الخطاب الثاني، وبصفة إجمالية هناك (فرق لايستهان به بين المواد الفنية الأخرى واللغة. إن الحجر، والمعدن، واللون، وما شابهها تدخل الفن بوصفها مجرد ظواهر طبيعية تكتسب طبيعة سيميائية (SEMioTic) في الفن فقط فتبدأ تعني شيئا ما، أما اللغة فهي في عين جوهرها علامة قائمة)

علاقة التبادل الرمزي:

بدءا، لا سبيل إلى إنكار أن لكل من النص واللوحة خصوصيات بنائية محددة، فالنص تنهض شعريته على تفاعل مكوناته المعجمية والصرفية ـ التركيبية والايقاعية والاستعارية والدلالية، أما اللون فترتكز شعريتها الذاتية على ائتلاف عوامل المساحة والأجسام والتشكلات والألوان والمقاسات... معنى هذا أن كلا منهما يمثل بنية تعبيرية متماسكه تدخل في تقاطب مع البنية المجاورة، وقد رأينا، ضمن العلاقة الأولى، مدى الهيمنة الدلالية التي مارسها النص على اللوحة اعتماداً على استفادته من آلية مجموع المصاحبات التي يمكن تسميتها، تماشيا مع اللغة السينمائية، جينيريك النص الشعري، وتحاميا للتوتر المتحصل بينهما داخل النموذج العلائقي الأول سنعمد الان الى التركيز على المشترك بينهما، وبالضبط على حمولتهما الدلالية، لكي نتعرف على المنحى الذي سلكته تقنية الاستمداد والمقايضة الرمزيين من الشاعر والرسام.

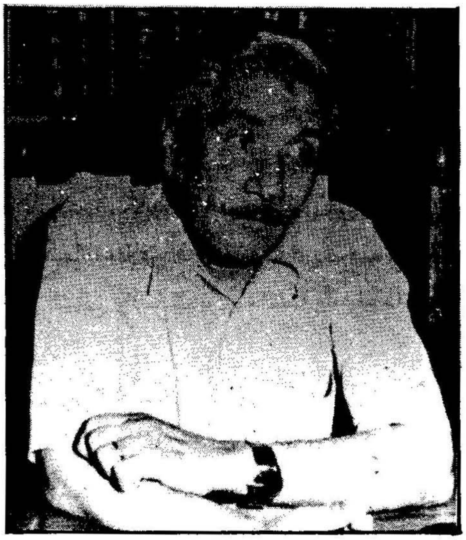
فبالنسبة للنص يمكن القول إن الموارد الرمزية المبذولة من طرف الشاعر هي منتدبة استعاريا لخدمة تيمة الموت والانبعاث، إذ هي التيمة التوليدية لجماع المستويات الدلالية المتواشجة في النسيج العام للنص. وانطلاقا من البيت الشعري الأول:

فراشة تطير في حدائق الليل، إذا مااستيقظت باريس.

نضع أيدينا على إحدى النويات الرمزية المساعدة على افتضاض مستغلقات النص. إن الفراشة كقرينة لاتصال الحياة واستمرارها سوف تنتقل، مستعارة، من سياقها الميثي الايل الى معتقدات ورؤى قدماء المصريين والعراقيين الى سياق اللحظة الانسانية الراهنة، وفي نفس الوقت سيقوم الشاعر باستبدال الفضاء الأركاييكي لبابل ونينوى وطيبة والاقصر. بفضاء متخيل تتعايش فيه مدن باريس ومدريد وممفيس وصنعاء... إذن فنحن بازاء مفصلة كونية دالة تتعرج في تضاريسها الانا الغنائية الشاعر مخفورة بشخوص مستعارة تبدأ من أوليس وتنتهي بهاملت وأوفيليا مرورا بعائشة، وفي تعبئة النص لكل هذه الرموز تستقيم معالم التغريبة القاسية للانسان في صراعه مع موته الجسدي وانمحاقه النفسي، في صوغه لأسئلته الوجودية الكبرى وانشغاله بالبحث عن المعنى الجوهري لحياته في عالم يضطهده ويزري بجدارته الانسانية.

هذه هي القسمات الاساسية للتيمة المضمرة في صلب النص، لكن التزامنا بالاقتصار على العناصر الرمزية المشتركة بين النص واللوحة يحتم علينا، إجرائيا، الاهتمام بأجزاء من النص وظفت داخلها هذه العناصر:

أ) أيتها العذراء
هزي بجذع النخلة الفرعاء
تساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار.
ب)
عائشة تبعث تحت سعف النخيل
فراشة صغيرة
تطير في الظهيرة
ها هي ذي ترشق بالقرنفل الأحمر وجه الموت
ج) «أوفيليا» اليتيمة
تبعث تحت سعف النخيل
عاشقة صغيره
تنفض عن جبينها التراب.


■ عبد الوهاب البياتي

لنلاحظ استعارة المرأة في هذه النماذج الشعرية، فهي كينونة عذرية في النموذج الأول، إنها جسد طازج، وعفة وتمنع خرافيان. وهي في النموذج الثاني عائشة برمزيتها الضاربة، يقترضها الشاعر من عمر الخيام لكنه يسحب منها تضمنها الكارثي، أي إشاريتها إلى الوباء والموت ويشحنها بحيوية لا متناهية فتتقمص جوهر كل الهيئات والموجودات، وإذا ماراعينا اشتغالها الاستعاري معضدة برمزية الفراشة، كما هي في الميثولوجيا المصرية والعراقية القديمة، تأكدت لدينا ضخامة الاشباع الترميزي الذي انمازت به عائشة. في النص. أما في النموذج الثالث فهي أوفيليا، المصروعة في مسرحية شكسبير، في حين تتماثل هنا حية متوثبة، إنها موسومة دلاليا باليتم لكنها مكتملة جسديا ولها يدان تنفض بهما عن جبينها التراب.

يتبين من خلال هذا التوضيب أن الشاعر قد تعمد تكسير التنفذ المجازي لفكرة الموت عندما لجأ الى بناء ثلاثة مقامات دلالية لاستعارة المرأة، واحد إطلاقي «العذراء» والاخران علميان «عائشة - أوفيليا»، والحصيلة هي توطيد دالية وجودها واستمرارها، وذلك بتثليث الدورة الشعرية التي تواظف في سياقها. لنقل إن الامر يتعلق بتصريف الشاعر لذات أنثوية واحدة عبر تحويلات رمزية تتوزع بها هذه الذات على أمكنة وأزمنة متراوحة، فهي عذراء بكل الثقل الذي للعذرية في الطقوس والشعائر، وهي

عائشة المردوفة بالفراشة، مع مالهذه الأخيرة من شحنة ميثية قوية، ثم هي أوفيليا المتخمة برمزيتها التراجيدية الباذخة.

أما استعارة النخيل فقد تجسدت في النموذج الاول تكوينا نباتيا فارعا، عنصرا طبيعيا موصوفا بمفعوليته النحوية ـ الدلالية، وفي النموذجين الثاني والثالث نلمسها تكوينا نباتيا تعدديا، موصوفا بظرفيته المكانية، نحويا ودلاليا. في النموذج الأول نرى العذراء ذاتا فاعلة في النخلة بما هي مجال الفعل، وفي النموذجين الثاني والثالث نرى عائشة وأوفيليا ذاتين تنبثقان من رحم النخيل.

ولكي تتصالب أطراف الصورة الشعرية المنبثة في النموذج الاول عمل الشاعر على توسيع مدار فاعلية العذراء، توسلا باستعارتين سماويتين هما الشمس والقمر، ولكنه لم يكتف بصيغتهما المفردة فأوردهما بصيغة الجمع، وهو مالا يخلو من إشارية، بحيث يقترن التعديد هنا بعنفوان مجازي كاسح.

والان هل تجوز مناولة الكلام عن نحو جمالي يسيج عناصر اللوحة أو عن مورفولوجية تنتظمها؟

للاجابة يتعين ان نقارب بنيتها، وليكن منطلقنا هو العناصر الثلاثة التي تحتويها وهي: امرأة، ونخلة، وشكل دائري.

إن الجسد الأنثوي في اللوحة يتعدى كونه استنساخا مرذولا لهيئة امرأة معطاة في الواقع، فهو جغرافيا من الاخاديد والنتوءات الدالة، نص آدمي تعتوره تحويرات مؤشرة: اليد اليمنى مبتورة أو ملغاة، واليسرى منغرزة في البطن، أما الشعر فنلفيه مجزوزاً، على أن هذه القوامية الشائهة لاتمس في شيء كثافتها الرمزية وعلاميتها الشهوية ـ الاخصابية.

وبازاء النخلة نكون امام تكوين مكتمل، أمام بلاغة نباتية: شجرة مستوية ومصوبة في اتجاه الشكل الدائري الذي يعلوها، فهل يدل هذا على تعويض اكتمال النخلة لتقص الجسد الأنثوي وتشوهه؟

واذا كان حال المرأة والنخلة فإن الشكل الدائري يتمظهر عنصرا سديميا لانستطيع تحديد طبيعته، هل هو شمس، أم قمر، أم نجمة، أم ذنب، أم مجرد عين سريالية؟ المهم أنه قرص متعال، تحوطه هالة لونية سوداء.

هناك اذن ثلاثة تكوينات، وكل تكوين يتموقع، من زاوية المسافة، منفصل عن الاخر، مع ملاحظة وهي ان المقاس العمودي للجسد الأنثوي يساوي نفس المقاس الذي اختصت به النخلة والشكل الدائري مجتمعين، فهل نقضي بدلالة هيمنية للمرأة على المستوى الكوني؟

هذه التكوينات تأتلف، بالطبع، داخل حيز معين وبالتالي داخل فضاء اللوحة، وبقدر ما اتخذت محتوياته أحجامها المسطرة داخله اكتسب هو الاخر طبغرافيته المقننة، غير أنه يتصف بالانفتاح والمطلقية، فلا وجود لاطارما، بل الذي يختمه هو تخوم الصفحة التي تشكل أرضية اللوحة، إنه فضاء كوني، رمزيا، تتخلله عناصر كونية أيضا.

وبصدد اللون، لايعقل، لاعتبارات محض عملية، انتظار استخدام ألوان أخرى من غير الأبيض والأسود، لكن إذا كان البياض قد وفر تغطية مواتية لأرضية اللوحة فإن تلوين الجسد الأنثوي قد غلفته وضاءة البياض، سوى ما كان من بقع سوداء انتشرت في مواقع محصورة، في حين انطلت النخلة بسواد قاتم، هذا السواد الذي سيدخل الشكل الدائري كذلك، وخاصة قطره ومحيطه.

هكذا يعبيء الرسام الجسد الأنثوي بمنسوب فائض من الوضاءة التي يتيسر معها اندغام هذا العنصر في الوضاءة اللانهائية لفضاء اللوحة، ومما يخصب دالية الوضاءة انتصاب النخلة الموشومة بلونها الاسود المضاد، ومن ثم تلتئم أطراف معادلة لونية، يقوم فيها سواد النخلة بامتصاص سطوة البياض وحدته، بل إن هذا التباين سوف لا يستمر بدليل اصطباغ الشكل الدائري بالأبيض والأسود، ومعنى هذا حضور نوع من التكسير اللوني، يوازي نفس التكسير الذي مس احجام التكوينات الثلاثة.

لماذا يمثل الجسد الأنثوي في اللوحة اطول من النخلة؟ لماذا تلون هذا الجسد بنفس لون الفضاء؟ لماذا صوبت النخلة في اتجاه الشكل الدائري؟ ولماذا استقر هذا الاخير في اعلى اللوحة قرصاً غائم الملامح، مشوبا بسواد يبدد صفاءه المحتمل؟ واخير لماذا لانعثر على الانعكاس الظلي للجسد الانثوي أو النخلة؟

لامراء في ان هذا النمط من الاقتصاد التشكيلي يصب في رؤية الرسام وموقفه النفسي والفكري، والامر الاساسي بالنسبة لنا هو مثول العناصر الرمزية الثلاثة، على افتراض أن اللوحة تم تشكيلها

عن طريق استيحاء عناصر النص الرمزية، ومن هنا تعرضها لتحولات بنيوية. فهي داخل النص عبارة عن دوال لغوية - استعارية، أما في اللوحة فهي دوال يستحكم فيها الفضاء والحجم والمسافة واللون... الا ان هذا الاختلاف لايمنعها من إنتاج دلالات قد تكون متطابقة وقد تكون متقاربة، واذا كانت (القصيدة لاتصنع دلالتها بنفس الطريقة التي يصنع بها نص غير شعري دلالته)[٥] فبامكان نص غير شعري أن يعيد انتاج ذات الدلالة التي تؤطرها القصيدة استهداء بتقنية التبادل الرمزي المعمول بها في كثير من الكتابات الشعرية والسردية. وعليه يمكن ترجيح هذه الامكانية بالنسبة للوحة ادم حنين المثبتة في نهاية قصيدة عبدالوهاب البياتي، بشرط أن ندخل في الحسبان النقلة التي مست العناصر الرمزية المنقولة، أي اندراجها الى سياق تعبيري غير شعري يستوجب منها الرضوخ لمخيلة الرسام ولدواعي البناء التشكيلي، ويحسن أن نسطر خطاطة قد تعين على ضبط قنوات علاقة التبادل الرمزي بين النص واللوحة:



■ لوحة للفنان آدم حنين

العنصر الرمزي	النص
المرأة	عذراء (مقرونة بفراشة) = رمز إطلاقي
	عائشة = رمز تعييني
	أوفيليا =رمز تعييني
	دلالي / تشارك
الشجرة	نخلة (فرعاء) = رمز كوني
	نخيل =رمز كوني
	نخيل = رمز كوني
	دلالي /تشارك
القرص السماوي	شموس = رمز كوني
	أقمار =رمز كوني
	اللوحة
تجميع المتعدد الرمزي	جسد أنثوي = رمز إطلاقي تشارك /دلالي
تجميع المتعدد الرمزي	نخلة = رمز إطلاقي تشارك /دلالي
تجميع المتعدد الرمزي	شكل دائري رمز علوي = إطلاقي
الفضاء المتناهي	استبدال الشعري بالتشكيلي

العلاقة الميتالغوية

سيكـون من المجـدي الان أن نتخلى عن النظـر الى اللوحـة كانجـاز فني ذيلي، أي كمجـرد لصقـة تخطيطيـة غيـر دالـة، وأن نتشبـع، كاجـراء لاغنى عنه، بالجدارة الأدائية التي أبانت عنها اذ تمكنـا من معاينـة قدرة الـرسم على تكييف البنيـة الـرمـزية لنص شعـري، بل ومـركـزة المتعـدد وتكثيف المنتشـرمن الرموز والاقنعة الاستعـاريـة داخل فضاء اللوحة، ومن هنا ضرورة استبعاد شاملية النص للوحة على المستوى الدلالي.

وبـاعتبـار ان لكـل نص شعري لغة ثانية توازيه وتحايثه نسميها لغـة شعـريـة ماورائيـة، فإننا سنلجأ الى التعامل مع النص كلغة ـ موضـوع ومـع اللوحـة كلغة ماورائية كيف ذلك؟ أولا لأنه ليس في حوزة اي نص شعـري إنتـاج لغـة شعرية متطرفة انزياحياً، والأكثر من هذا (أن اللغة الماورائية للشاعر يجوز ان تظل متأخرة عن لغته الشعرية)(٦) بنفسها. ثانيا لأن الامتياز اللغوي للشاعر لايتصور أن يتم استنفـاذه كامـلا، صحيـح ان الشـاعـر يوظف اللغـة التي هي علاقـة مكتفية، بينما يسخر الرسام اللون الذي لايكتسب علاميته الا حين يوظف فنيـا، لكن امتثـال الشـاعـر لمستلزمـات البنـاء الشعري، معجميا وتركيبيا وايقاعيا ودلاليا يجعل صوره الشعرية، مهمـا بلغت درجـة تخييليتهـا، منشـدة، في الجـوهر، الى قواعد معيـاريـة مسبقـة، إلى قوانين ضاغطة، وهذا مايرغم الشاعر على تمثل هذه القواعد والقوانين خلا ماتجوّزه الضرورة الشعرية. ثالثا لان انتمـاء الـرسام الى مجال فني غير لغوي يمده بامكانية التحرر من القواعد والقوانين المذكورة مثلما يسمح له، ولو في اطار قواعد وقوانين الرسم، بتفجير الامكانيات التخييلية المهجورة شعريا.

إن انضبـاط الشـاعـر لأوفـاق اللغـة قد أرغمـه على بذل جهـد مزدوج، انصب الأول على استيفـاء لوازم الأداة اللغـويـة والثـاني على التسـامي بشعـريـة نصه، أما تحرر الرسام من هذا المقتضى فقـد جعـل مخيلتـه تستفـرغ جهـدها اساسا في ترتيب لغة اخرى ثانية، لغة تلوح، رغما من قواعديتها الخاصة، ذات طبيعة ماورائية.

إن النص ذو هويـة شعـريـة، وبمـا أنـه كذلك فهويتوسل بلغة مقتطعة من المعجم العام على أن اللبس الدلالي الذي يطبع هذه اللغـة، من جراء شعـرنتهـا Poetisatiom، ممكن تخطيـه بشتى الوسائط التأويلية، وقد مربنا أن الشاعر قد أرفق مجموعته الشعرية بتصـديـر توجيهي، وبقـولـة مقتطفـة، وبقـاموس للرموز والاسماء الحـاضـرة في النصـوص، هذا إضـافـة الى العنوان المـركـزي والعناوين الفرعية، ومن وجهة النظر السيميائية يجب على المحلل ان يراعي المـردوديـة الـدلاليـة لهذه المصاحبات، وبالموازاة من هذا تحضر اللوحة مجردة من جميع هذه المصاحبات، وهذا يدل على تحسب الشـاعـر لاستعصـاء تملك القـراءة لارسالية النص، كمـا يدل على اصرار الرسام ليس على اقحام القراءة في بنية فنية

عزلاء من اللواحق المساعدة، بل وعلى تعقيد أفق الانتظار Horizon d'attemte بالنسبة للقاريء.

على أن المكسب اللافت للوحة هو الذي يمس طريقة تشكيل العناصر الرمزية كما سبق أن رأينا. فأن ينضغط المتعدد والمنتثر من الرموز والأقنعة داخل فضاء يلتبس بتجريدية أعمق، أن يتحول المجموع الأنثوى المعين الى جسد أنثوى اطلاقي أوكوني، وينقل النخيل الى نخلة، والشموس والاقمار الى شكل دائري سديمي، أن تتنصل هذه العناصر الرمزية من تموضعها النحوية - الدلالية كما هي في النص لتتخذ تموضعات مستجدة فرضها نحو اللوحة وعامليتها، وتحديد تموضعات عمودية، معنى هذا قيام الرسام بتحويلات بنائية وتشكيله لمسوخات من صلب العناصر الرمزية التي اقتاتت منها اللوحة.

إن اللوحة، وفقا لقدرتها التكثيفية لما يمكن عده خطية دلالية للنص، هي اذن واحدة من الصيغ اللغوية الواصفة لتدالهما، اي لاشتراكهما الدلالي، إنها نوع من التشفير، أو الادغام لطبقات من الدوال اللغوية داخل بوتقة واحدة، مع مايستدعيه هذا التشفير أو الادغام من تطويح بتلك الخطية والارتقاء لدلالة الى مدارج من التجريد، خصوصا وأن الامر يتعلق هنا بفن الرسم، ذلك (أننا، في الرسم، نمر تصاعديا، وعلى درجات، من التجسيم الى التجريد)[7] لكن بقدر ما تمارس اللوحة، كلغة ماورائية، وصفاً ترميزياً متساميا لدلالة النص فانها تنكب، في الان نفسه، على تثبيت ارتقائها الجمالي الذاتي وتشغيل الوقائع التشكيلية لحسابها الخاص.

إن مااقترحناه من أوجه للتعالق بين الشعري والتشكيلي يبقى من قبيل فرضيات للقراءة ليس إلا، وسواء تعلق الامر بتجربة عبدالوهاب البياتي وادم حنين، مثلما رأينا، أوبتجارب شعراء ورسامين اخرين، فليس في مكنتنا القفز على التجاور بين الشعر والرسم أو التهوين من قيمته، بل لا بد من صوغ أسئلة إجرائية نطال بنية التجاور هاته، هل هي علاقة استئناس أومناوشة أو حياد؟ قد ترتد هذه الظاهرة الى اعتبارات الطبع، مما يعني تجاوز المسألة سواء للشاعر أوللرسام، لكن ماهو أكيد هومانلاحظه من حضور فيزيقي لفعل إبداعي آخر الى جانب النصوص الشعرية. لربما قيل ان استدراج هذا الفعل الابداعي الى نطاق القراءة إن هو الا إجهاض لتماسك النص، دلاليا، وإرباك لمسار تأويله، ارتكازا على أن مايميز القصيدة (هووحدتها التي هي وحدة شكلية وسيميائية في الوقت نفسه)[8] بيد أن القاريء لا يواجه القصيدة لوحدها، وإنما يواجهها، عادة، مسيجة بمرفقات، سبق أن أشرنا إلى بعضها، ومن هنا ملحاحية الحاقها بكل قراءة هادفة.

هوامش

1 - Gerard Genette: Transatextuaiites in «Magazine Litterire» N O 192 Feurier 1983, P 4 1.

٢ - منشورات دار الاداب، بيروت (الطبعة الأولى) كانون الثاني (يناير) ١٩٦٨.

٣ - اتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة الدكتور ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت (الطبعة الأولى) أيار (مايو) ١٩٧٤، ص٢٩٠.

٤ - ان موكاروفسكي: اللغة الشعرية من حيث هي لغة وظيفية ومن حيث هي مادة، ترجمة كمال مجلة (كلمات) العدد السابع ١٩٨٦، ص٩٢.

5 - uchael Riffatre: La Proaductian du texte Ed du Seuil, Paris 1979,P29.

6 - Jakobsom: Huit questions de poetique Eddu Seuil paris 1977, p113.

٧ - إتيان سوريو، مرجع مذكور، ص ٢٩١.

8 - Michael Riffatearre: Semiatique de La poesie, Eddu Seuil, paris 1983, P13.

الفنون والشعر



■ اسعد محمد علي

مدخل

صعب ان نكتب في موضوع كهذا ، خاصة اذا تناولنا العلاقة بين الفنون واشكالها وادواتها الحديثة وبين الشعر العربي ، وسبب الصعوبة يعود الى ان الشعر العربي نشأ في معزل عن الفنون الاخرى خاصة في زمن الشعر الجاهلي وخلال فترات الشعر بعد الاسلام • فليس هناك علاقات بين الشعر والفنون الاخرى غير العلاقة التقليدية المعروفة الممثلة بالايقاع والجرس الموسيقي وغير ذلك من علاقات يشترك بمدها الشعر بالموسيقى ، وقد تناولها الباحثون والمتخصصون بالدرس والتحليل منذ الفراهيدي حتى الان • لهذا لا نتناول هنا تلك العلاقات رغم اهميتها ، انما سنتناول جانبا آخر من العلاقة يتمثل بجماليات التكوين والأداء الفنيين ، الى جانب محاولة تطبيقية اولى توضح بعض عناصر هذه العلاقة ما بين الشعر والموسيقى ، دون ان تخلو المحاولة من تناولات جانبية تقترب قليلا من الرسم • ولا بد من الاشارة الى ان استقلالية الشعر العربي وامكاناته المادية والادائية هي التي جعلته ، عبر العصور ، لا يقترب من عناصر الفنون الاخرى ، يضاف الى ذلك الاسبقية التي حققها الشعر العربي في الظهور على غيره من الفنون• ففي الوقت الذي اعتمد الشعر على اللغة أداة تعبير وتوصيل ، فأن الموسيقى انتظرت زمنا طويلا حتى تمكن الانسان ان يبتكر ادواته الموسيقية « المطورة » التي قاربت امكاناتها امكانات اللغة رغم ان الحنجرة كانت اول اداة موسيقية استخدمها الانسان لأداء حاجاته التعبيرية وفنونه الغنائية الاولى • الا ان الموسيقى بمفهومها الفني لم تظهر الا بعد ازمان من ظهور الشعر عند الشعوب ، ولنا في الشعر الجاهلي دليل على ذلك • ففي الوقت الذي وصل الشعر الجاهلي ذروة اساليبه واغراضه المادية والادائية من جهة ، وتناول في بعض صوره عناصر فنية كالتصوير من جهة ثانية ، نجد الموسيقى العربية تعتمد على الشعر فتستمد اوزانها من اوزانه ، ولا تتجاوز ادواتها الدفوف والصنوج ، فيما اغراضها تتلاشى في اغراض ومعاني الشعر ، اذا كان اللحن في الاغنية ومايزال تابعا للشعر الذي يعد مصدرا ضروريا من مصادر الغناء ، او هو اساس من أسس الغناء •

* * *

الشكل والاداء : أو الصورة وطرق التنفيذ ووسائل التوصيل الفنية التي يحقق المبدع عبرها التأثير على المتلقي ويوحي له بجزء من فعل الاستحضار الشعري والفني « العام » الذي يتأسس على مستلزمات وعناصر متداخلة من الحس والمعرفة والتفاعل والانفعال والخيال • وربما كان الشعر اقل الفنون اهتماما بالشكل والصيغ الفنية المعروفة الثابتة في اجناس الفنون الاخرى • فالشعر ، كما هو معروف ، خلاصة انفتاح الذات على معنى الوجود عبر تأثيرات الانفعال والتفاعل ما بين الشاعر وزمن المخاض الذي تتمحور فيه تحولات الازمان فتظهر رموزها عبر صور موحية معبرة عن تلك الخلاصة التي تتكون من الكثافة والوسع معا بحيث يصعب قولبتهما في اشكال او صيغ محددة ، لهذا كانت مرونة الاداء الشكلي في الشعر وكذلك الموسيقى احدى مزايا الفعل الابداعي الذي ظل محافظا على عفويته وانفلاتاته الداخلية ومؤثراته الممثلة بالخيال والايقاع والمعنى والتلوين والترميز وغير ذلك من عناصر نجد آثارها واضحة في فنون اخرى خاصة الموسيقى والرسم• فأذا كان الرقص ، كما يرى بعض الباحثين ، اول فن انساني أوحى بعناصر الايقاع والصورة والشعر ، فأن التأمل الصامت الذي مارسه الانسان الاول حيال الطبيعة كان اول نوع شعري ظل حبيس النفس فلم ينعكس الى الخارج ، بسبب افتقار الانسان ، عبر مراحله الاولى ، الى اللغة او طريقة استخدام الصوت والى القدرة في التعبير ، لهذا عايش الانسان بحسه ومشاعره عناصر ومكونات الطبيعة : سمع الاصوات ، ورأى الالوان والاشكال ، وخشي الكوارث والوحوش • عايش كل ذلك عبر حالات من مشاعر خاصة مريحة ومخيفة غير معلن عنها • فالانسان الاول لم يحتج الى آلة موسيقية مادام هناك صوت وايقاع حوالي ولم يحتج الى الرسم مادامت الطبيعة تزوده بروائع اللون والحركة والمنظور ، لكن الانسان شعر ، منذ البدء بحاجته الى التعبير عن نفسه وما يمور فيها حيال الطبيعة واصواتها واهوالها وعجائبها ، وحين عجز عن الأتيان بأداة يعبر عبرها عن مشاعره ودهشته وموقفه من الطبيعة ارتكن الى التأمل ، فكانت عملية

التأمل نفسها نوعا من ممارسة شعرية انعكست فيما بعد عبر نبرة ونداء او كلمة فتحت مدخلا الى عالم الشعر ، نبرة اولى رافقها الايقاع الذي احس به الانسان بالفطرة ، فكان امتزاج النبرة بالايقاع جزءا من عملية التعبير الاولى عن الذات ، كذلك كانت الموسيقى قد اعتمدت . منذ بدء ظهورها على الصوت والايقاع ، فكان تقابل الشعر والموسيقى تقابلا قديما ومبدئيا يعود تاريخه الى مرحلة ظهور عناصر اللون والمنظور والحركة في الطبيعة .

ترى كيف تصرف الانسان الاول حين جابه اول منظور للطبيعة غير المكتشفة ؟ وماذا فعل حين سمع اول صوت انبثق حواليه في الطبيعة ؟ هل حاول ان ينقل ما رأى على جدران كهفه حيث رسم الحيوانات والظواهر ، ثم اقتطع اول قصبة صادفها وراح ينفخ فيها معبرا عن ماهزّه حيال المنظور والصوت ؟ وماذا قصد الانسان الاول حين رسم اشكال الحيوانات على جدران كهفه ؟ هل كان ذلك تعبيرا عن خوفه من تلك الحيوانات ومحاولته السيطرة عليها ، ام ان عمله ذاك كان دافعا له في ايجاد شيء ما ، صورة تمثل شيئا فتزيل عنه وحشته ؟ ألم يكن الصوت الموسيقي الاول « المنظم » هو الآخر وسيلة لتبديد وحشة الانسان ؟ وهل كان الصوت الموسيقي الاول « الفطري » بديلا للغة التي عرفها الانسان في وقت متأخر نسبيا من عمره الاول ؟ الموسيقى كانت حاجة عظيمة من حاجات الانسان التي تمثلت بضرورة التعبير عن خصوصية المشاعر واداء الاصوات الجميلة . في تلك المرحلة بدأت اولى مظاهر الحضارة . فاذا كان اللسان والحلق والقصبات الهوائية عند الانسان تماثل اجزاء الآلة الموسيقية الهوائية ، فأن هذه الآلة « الطبيعية » أستخدمت لتوصيل الافكار والرغبات المكشوفة عبر اللغة ، اما القصبة الموسيقية فكانت الاداة الاولى في مسيرة حضارة النفس التي بدأت او انطلقت من المشاعر التي لم يرد الانسان التعبير عنها مباشرة ، مادامت هناك اللغة وسيلة مباشرة للتعبير . فأذا كانت ممارسة الانسان الاول في الفن تعبيرا عن حاجة داخلية عظيمة ، فأن ممارسة الانسان المتقدم للفن كانت تعبيرا عن « الوعي » حيال الوجود . الوعي بالحياة وبالاسرار والوعي بضرورة خلق صيغ فنية ونتاجات وممارسات حياتية منوعة كانت المحفز الاول لنشوء الحضارة . على هذا كان الوعي ركنا من اركان الاختيار في انواع الممارسات التي رافقت مراحل النشوء الحضاري . العرب على سبيل المثال ، وجدوا في الشعر اداتهم الادائية الاولى لانه عبر عن التطور النفسي للانسان المرتبط بالبيئة نوعا وموقعا ، الشعر الذي وجد في اللغة العربية طواعية الاداء الموضوعي وتنوع النبرة والايقاع الى جانب فن البلاغة ، فكانت هذه العناصر سببا في تنوع اغراض الشعر وانواعه قابله في العصر الحديث ، اغراض وانواع واشكال الفنون الاخرى ، كالموسيقى التي نشأت تنوعاتها « الحديثة » في اوربا . الموسيقى العربية لم تبلغ التنوع الشكلي والادائي الذي بلغته الموسيقى في اوربا رغم غزارة العناصر والمواد والايقاعات الموسيقية العربية ، وسبب ذلك قديم ذو بعدين : الاول طبيعي يرتبط بالبيئة العربية والثاني تقني لم يتحقق على الصعيد الموسيقي لكنه ظهر في الشعر . البعد الاول يتضح في عدم ظهور الات موسيقية قادرة على التعبير عن مشاعر المبدع العربي فأستعاض هذا المبدع بالشعر عن الموسيقى لسهولة التعامل مع الشعر « الصعب » الذي يعتمد اللغة والفطرة وقوة الملاحظة والحس العالي ، وقد كان الايقاع (هذا العنصر الموسيقي) عاملا في تنوع القدرات الشعرية ، فحين وجد الايقاع ملاذا خصبا في الشعر ، لم تجد الموسيقى بدأ من تسليم قيادها الى الشعر : ظرفا وممارسة ووجودا ، فأستطاع المبدع العربي ان يرتقي بالشعر الى مستوى الموسيقى « الجدية » او انه استطاع بلوغ فن مكثف عبر امتزاج الايقاع باللغة ، اضافة الى الصورة التشكيلية التي تحققت بفعل اهتمام الشعر القديم بالطبيعة : الاطلال والاماكن البارزة في القبيلة . بذلك كان الشعر عند العرب اداة التعبير الاول عن الوجدان والصورة والواقع ، اضف الى ذلك ان العربي في مراحله الحضارية الاولى اعتمد الشعر وسيلة تعبير دون غيرها لسبب جوهري هو « طبيعية » النفس العربية التي تميل الى التصريح دون التضمين ، الى التعبير المباشر دون وسائل غير مباشرة ، لهذا وجد العرب في الشعر خير اداة لتلبية متطلبات النفس التي تأثرت بطبيعة البيئة التي تطلبت الافصاح والوضوح في الاداء ، فلم يكن ثمة اكثر بلاغة من الشعر لتحقيق هذا الطبع « العام » الذي تعجز الموسيقى عن تحقيقه . على هذا يبدو ان للمراحل الحضارية فنونها ومراحلها وادواتها، فاذا كان الشعر ابلغ الادوات في التعبير عن مشاعر الانسان بشكل مباشر ، فأن الموسيقى عكس الشعر لا تتعامل مع « المباشرة » في التعبير ، او ان الموسيقى ، اصلا ، فن غير مباشر ، بل هو فن تجريدي خالص يتخذ من الغموض وسيلة لتعميق تأثيره في الانسان . لهذا ظهرت وتطور فن الموسيقى البحتة « التأليف الفني » في زمن متأخر نسبيا قياسا بتطور الفنون الاخرى ، وربما كانت حاجة الانسان « الحديث » الى (اخفاء) مشاعره عبر الانغام « المؤلفة » دافعا « نفسيا » للاهتمام بالموسيقى الصرفة بعد ان عبر الانسان طوال الازمنة الماضية عن افكاره ومشاعره من خلال الفنون الاخرى . هذا لا يعني تضييق أثر الموسيقى على الحياة وعلى الانسان وعلى بعض الفنون ، انما العكس هو الصحيح ، فحين اراد الرسامون ، مثلا ، اقتباس شيء ضروري من ايحائية الموسيقى اللا محدودة تركوا بعض العناصر الشكلية ولجأوا الى « التجريدية » اسلوبا اتسم بأمكانات جديدة (مطلقة) تعاملت مع الداخل دون منظورات شكلية ، فكان الفن التجريدي قريبا من امكانات وسمات الموسيقى التي ما تعاملت قط مع المنظور لذاته ، انما المشاعر (غير المحددة) ظلت المحور الاول المؤثر في عملية الصياغة الموسيقية ، تلك « العملية » التي اتضحت بعض ابعادها في فن الرسم الحديث .

لقد استعاض العرب بالشعر عن اكثر من فن خلال الازمنة القديمة . لهذا كان لابد للشعر ان تتنوع اغراضه وتتكون اوزانه . ففي الوقت الذي اقتصرت الموسيقى على الغناء فكانت تابعا للشعر فظهر فن الغناء دون غيره من الفنون الموسيقية الاخرى عبر العصور العربية الماضية ، نجد فن الرسم هو الاخر لم يبرز موقعه بين مواقع الممارسات الابداعية العربية ، بأستثناء فترة الواسطي (القرن الثالث عشر) فأذا كانت هناك ممارسات معروفة في الرسم العربي خلال الحقب القديمة ، فأن تلك الممارسات لم ترق الى

مستويات الفعل الشعري الذي وصلنا عبر مراحل معروفة بغزارة نتاجاتها • فالشعر العربي الذي تنوعت ادواته الادائية تنوعت ، في الوقت نفسه ، مصادره التي حققت تأثيرا « ماديا » في طبيعة الابداع العربي وفي نوعه واتجاهه اللذين انبثقا من جذور نفسية عرفت بأرتباطها بنوع البيئة كقضية تاريخية ، وبطبيعة الاداء الموسيقي كقضية تقنية استمدها الشعر من مرونة وطبيعة اللغة العربية وارتباطات اجزائها « الموسقة » وحركاتها وسكون الحرف العربي حسب مقتضى الاداء • والسكون في اللغة يقابل الصمت في الموسيقى ، كلاهما قيمة مؤثرة في التكوين والاداء •

لقد ارتقى الشعر العربي الى مستوى الموسيقى فأفصحت القصيدة عن الصوت والمعنى بدلا من ضمور المعنى في نغمية المسار الشكلي الموسيقي ، ولان المعنى يتطلب صورة الفعل ليحتويه ، ولان الابداع العربي لم يفرز صور المكان عبر منظورات الفن التشكيلي فقد اهتمت القصيدة العربية بالمكان فعوضت بذلك عما افتقدنا في فن الرسم • بذلك كانت سمات الرومانسية (هذا المصطلح الواسع الذي لا يمكن تحديده بعصر او ابداع معين) قد نشأت في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ، الرومانسية التي تفصح ، في بعض أبعادها ، عن المعنى الداخلي محاطا بأطار المكانية ومعالمها التي تؤثر في ذات الانسان النابع ، اصلا ، من المكان • لهذا كان لجوء الرومانسيين المحدثين الى الطبيعة فيه الكثير من التبرير لأن الطبيعة تعكس عند الانسان مشاعر صافية غير متداخلة بمتغيرات المدينة المادية ، فيما افرزت المكانية عند الشاعر الجاهلي ، مثلا ، حب الشاعر للديار وعشقه للمكان الذي تواجد فيه الحبيب او الذي تمثلت به القبيلة • والشعر ، اصلا ، لغة حياتية يتشكل فيها المكان احدى الصور التي لا يمكن الاستغناء عنها • ان خصائص الرومانسية في الشعر العربي تتضح عبر بعدين : الشكل حيث المرونة في الاداء والاسترسال حسب ما تمليه طبيعة الموضوع وآفاقه التي لابد ان تستنفد كلية عبر الافاضة وسحب الموضوع الى اقصى مدى ممكن للايفاء به ، والمضمون الذي حفل بتأثيرات المكان والاطلال والذكرى التي ربما كانت بديل المسرات في العصر القديم ، الى جانب موضوعات الفخر والاعتزاز ومدح الذات ، فكل تلك العناصر كانت وسيلة لتمايز الذات وفرض هيمنة الشعر والشاعر على الاخرين ، عدا كون الشعر كان الفن الاول في العصور العربية كافة ، فكان الافتخار به سببا عظيما في ديمومته وتطوره •

لقد انتعش الشعر العربي منذ العصر « الجاهلي » وتواصل تأثير ذلك الانتعاش عبر الفترات الاسلامية التي توالت ، وكان فن الغناء الفن الثاني الذي رافق الشعر وارتبط به ، والشعر في الاصل « انشاد » احتوى الكثير من خصائص الموسيقى خاصة الايقاع والانسيابية وتداخل الاجزاء وتشكيل الصورة ، كل ذلك كان وما يزال ذا تأثير كبير على السامع الذي تهمه تلك العناصر الى جانب المعنى الذي ينجذب اليه بالدرجة الاولى • فأذا كان للشعر هذه الخصائص فكيف لا يكون بديلا للموسيقى التي لا تتمتع بما يتمتع به الشعر من قدرة على الافصاح وتوصيل المعنى ؟ ثم ان الموسيقى « الصرفة » في الوطن العربي ، وفي العالم قبل ذلك ، لم تظهر فنونها الا في فترات متأخرة عن فترات ظهور الفنون الاخرى ، ذلك يدل على ان ليس لكل شعب ، فقط ، فنونه الخاصة التي يزاولها حسب الحاجة التي تتغير من عصر الى آخر ، انما الازمان تفرض ، بدورها ، على الانسان فنونا دون غيرها ، والفرض هنا ، طبعا ، قرين الحاجة وتوفر الادوات الخاصة بتلك الفنون ، والا لماذا ظهرت آلة القيثارة (التي تسمى الان هارب وتستخدم في الموسيقى المؤلفة) في عصر الاكديين والسومريين ، فيما ظهرت آلة (اللير) عند اليونانيين القدامى ، وظهرت آلات هوائية معينة عند الفراعنة ؟ ولماذا ظهرت « الجداريات » خلال الحضارة البابلية والفرعونية فيما ظهرت التماثيل عند الاغريق اما الموسيقى « البحتة » فكانت مرحلتها متأخرة ارتبطت بضرورات التقنية (التي تكونت تدريجيا مستفيدة من تقنية الدراما) وقبل ذلك ، وعبر عصور طويلة ، كانت الموسيقى مرتبطة بالغناء ، فلو عدنا الى العصر العباسي، مثلا ، لرأينا الغناء سائدا الى جانب الشعر ، وقبل ذلك بزمن طويل ، كانت الكورالات (اغان موضوعة لمجموعة من المغنيين) سائدة ومرافقة للاعمال الدرامية عند الاغريق • والموسيقى « الصرفة » لم تظهر حتى في اوربا الا بعد ان تهيأت لها الادوات الخاصة والتقنية المناسبة وبعد مرورها بمراحل «فنية» طويلة • فالاسباب او العوامل المادية التي نشأت وتنامت في المدينة هي التي اتاحت للموسيقى ان ترتقي الى مستوى معبر عن كوامن الانسان الى جانب الفنون الاخرى ، اما في العصور القديمة والحديثة « الاولى » فقد ظلت الموسيقى قانعة بمصيرها التابع للغناء فلم تحقق شخصيتها الفنية الا من خلال مقطوعات ألفت لاغراض (عامة) نذكر منها اغراض الكنيسة التي فرضت نوعا من موسيقى مغناة سواء في اوربا او في الشرق (وما زلنا نلمس اثر ذلك في طقوس الكنيسة الحديثة) وقد استمرت طقوس تلك الموسيقى المغناة في اوربا حتى القرن السادس عشر ، وما زالت آثارها مستمرة في الكثير من البلدان العربية ، فأذا كانت الدراما الاغريقية وسيلة من وسائل بلوغ التطهير كقضية اجتماعية فرضتها مثالية الفلسفة الاغريقية ، فأن الفلسفة التأملية (القديمة قدم الانسان) التي انتشرت في اوربا منذ عصر النهضة الايطالية وما بعدها كانت قد تطلبت نوعا (جديدا) من فنون تتلاءم والعصر « الجديد » الذي جاوز بعض انماط المنظور الاغريقي (بعد ان افاد منها) من جهة ، وجاوز السلطة الكنسية منذ عهد (مارتن لوثر) من جهة ثانية ، فكان لهذا التغير ضروراته الابداعية الخاصة التي كانت الموسيقى « البحتة » احدى نتاجاتها ، فنشأت الموسيقى التأملية وترسخت اصولها فكانت بديلا لمفهوم التطهير الاغريقي ، والموسيقى ، من جانب آخر ، كانت اداة جديدة اكثر قدرة على التعبير اللامباشر من فن الدراما ذي المضامين المباشرة التي تقترب كثيرا من خصائص الشعر المثلة بالافصاح والتعبير • آنذاك ظهرت اشكال موسيقية كثيرة استمدت اصولها من عناصر الدراما ، اصول تقنية احتاجتها الموسيقى لتنظيم صيغها الجديدة ، فكانت هذه الصيغ « الصوناتا وبعدها الكونشرتو والسمفونية » وسيلة للتعبير عن جماليات البناء الموسيقي وعن ايقاع الذات بحرية ربما كانت احد اسباب نشوء اللامباشرة في التعبير الموسيقى ، ان السمفونية احتوت على عناصر فنية استمدتها من الدراما كالعرض والتطور والذروة والنهاية ، وان فن « الفيوك » افاد من امكانات التقابل « الثنائية » التي نجدها في الحوار الدرامي وفي الحياة ، والقيم الموسيقية الخاصة بالاداء لم تتخل عن تراث القيم التي حققتها الدراما

وفاكنر خير نموذج لما نذهب اليه ، فهو الذي رآى في التراث الالماني الموضوعات التي لاءمت مزاجه النابع من ضرورات عصره ، وفي التراث الاغريقي العناصر التقنية التي ساعدته على تحقيق الدراما الموسيقية (الاوبرا).

الموسيقى العربية لم تعتمد التطور الذي اعتمدته الموسيقى الاوربية ، ذلك لان البيئة العربية اختلفت عن غيرها من البيئات ، ولان فن الدراما (الاغريقية) لم يجد له صدى في ترجمات العرب الاقدمين الذين نقلوا التراث الفلسفي الاغريقي الى العربية ، ولا اهتمت الحوارات التي دارت بين المفكرين المسلمين والفلاسفة الاغريق ـ حسب معلوماتي ـ بموضوعة الدراما لهذا خلت الموسيقى العربية من عناصر التعبيرية الممثلة بوحدات التركيب « الشكلي » ، وكانت سيادة الشعر على غيره من الفنون سببا آخر في عدم ظهور الموسيقى العربية في اشكال فنية صرفة ، لكن الغناء برز خلال الحقب القديمة (وفي الوقت الحاضر) بديلا للموسيقى « البحتة » وبالمقابل اهتم الشعر بمنظورات معينة في الطبيعة فظهرت عناصر تشكيلية في بعض القصائد او اغلبها دلت على اهتمام الشاعر العربي بضرورة اضفاء التنويع على الموضوع الشعري ، فرسم اللفظة بما تهيأ له من امكانات المزج بين الواقع واللغة ، والتقط الزاوية المكانية التي توضحت فيها معالم البيئة وطبيعة الارض . فثمة قصائد اهتمت باللون والهيئة كعناصر تشكيلية أضفت « التصور » على لحظة التلقي ، كما نجد ذلك عند امريء القيس :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

ثم يقول :

وفرع يزين المتن اسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعشكل

في حين نجد « ابو العلاء المعري » يضفي « الظل » على الشيء ، فيحقق صورة متداخلة تقترب من مفهوم « الثنائية » المؤثر في نشوء الفنون ومن مفهوم المنظور في الرسم ومن الوضع التقابلي ـ التوافقي المعروف بالهارموني في الموسيقى : الشيء وظله ، الصوت وصداه ، المادة وقرينها ، وكل عنصرين متقابلين يشكلان حالة شعورية مكثفة اثناء عملية الابداع في الفنون واثناء التلقي .

ولما لم يسابقهن شيء من الحيوان سابقن الظلالا

قد لا يكفي البيت الواحد الذي اوردته من ابي العلاء للدلالة على قدرة الشعر على احتواء المعنى وعناصر التشكيل بوضوح وجلاء ، غير ان تاريخ الشعر العربي ومراحله تشير الى ان اهتمام العرب بالشعر عوض عن عدم اهتمامهم ببعض الفنون ، خاصة الموسيقى ، فالشعر كالموسيقى يعتمد الوزن والتناظر الشكلي والمرونة في الاداء الى جانب الخيال الذي كان ضروريا عند اغلب الشعراء لأضفاء روح رومانسية خاصة على القصيدة ، بذلك امتلك الشعر بعض العناصر الرئيسية التي نجدها في التأليف والاداء الموسيقيين . اما ظهور الموسيقى الصرفة واشكالها في الزمن الحديث فكان ذا علاقة مادية مباشرة بتطلبات وفروض المدينة التي افرزت علاقات اجتماعية « معقدة » ادت الى تقوقع المبدع داخل ذاته ، فلم يستطع التعبير عن تلك الذات « المأزومة » بالشعر (رغم محاولات الكثيرين في الافصاح عن كل ما يختلج في النفس ازاء الواقع) لأن الشعر اداة افصاح عن الذات والموضوع بشكل مباشر وهذا ما خشيه « البعض » من الشعراء الذين ربما هالهم حجم وكثافة الافصاح لو هم عبروا عن معاناتهم ، لهذا ترك الشعر مكانه احيانا ، للموسيقى ، التي اوحت بهول المشاعر والاحاسيس دون التعبير عنها بشكل مباشر ، فضمن المؤلف الموسيقى مقطوعته كل تمزقاته الخاصة التي سببتها له المدينة في الازمنة الحديثة . فالموسيقى كانت الفن الأنسب لأحتواء المشاعر والتناقضات . لهذا نجد ان من افتقد بعض حواسه : بتهوفن ، سمتانا ، او من عانى من عقد نفسية خاصة : جايكوفسكي ، او من عانى الفقر والحرمان : موزارت وشوبرت ، نجد هؤلاء قد لجأوا الى الموسيقى ليبثوا ، عبر اشكالها ، شكواهم ومعاناتهم وعذاباتهم وصرخاتهم التي كان من الصعب الافصاح عنها بأدوات اخرى مباشرة كالشعر والنثر وغيرهما . اجل ، ان كل مبدع يمارس الأداة التي يحس بها ملائمة للتعبير عن مشاعره من جهة ، ومتفقة وقدراته الذاتية وطموحاته من جهة ثانية ، لكني اضيف الى ذلك ، ان اختيار الموسيقى من قبل المؤلفين له اكثر من دلالة ناتجة عن نوع الاختيار « الواعي » الذي يلبي حاجات المؤلف « الادائية » التي تختلف عن حاجات غيره من الفنانين ، اضافة الى القدرات الخاصة التي تلعب دورا في توجه الانسان الى هذا الفن او ذاك . على هذا كان للموسيقى وظيفة اخرى غير وظيفة الشعر الذي ظل فنا افصاحيا رغم ظهور اساليب اوحت بالغموض والرمزية ، واعلى مراحل الاداء الشعري (والفني بشكل عام) كانت « التعبيرية » حيث التكليف والأيجاز وتجاوز الايقاع الرتيب والصور المألوفة وظهور التضاد والصور المتباينة بدلا من التوافق .

ان المبدعين حين ارادوا بلوغ مرحلة اعظم في التعبير او مرحلة اكثر احتواء لتعقيدات الحياة لم يجدوا غير الموسيقى فنا اكثر قدرة على احتواء تلك المرحلة لانها اختصت باللامباشرة والايحاء في الاداء . بذلك استمر الشعر ينشد الخلاص الاسرع عبر الافصاح عن الرؤية والذات والمحيط .

ومع تطور الموسيقى وارتقائها الى مستوى الشعر (الذي كانت مستوياته الابداعية قد ظهرت نماذجها منذ ازمان بعيدة) نجد الموسيقى تصل الى مرحلة « تقنية » تتوزى عبرها مع احد العناصر الاساسية التي كان الشعر قد حققها منذ عصور طويلة . ذلك العنصر هو « الزمن » المتمثل في ماهية وقيمة الشعر الذي اتخذته الموسيقى وسيلة « جديدة » من وسائل ديمومتها وتأثيرها المتواصل « المتجدد » في السامع . لهذا قالوا ان الشعر والموسيقى (والرواية ايضا) فنون زمنية تتجدد قيمتها « التأثيرية والايحائية » عبر فصول الزمن المتواصل ، ويتواصل تأثيرها ، اثناء فترات التلقي ، بأستمرارية ، وليس عبر لقطة ايحائية واحدة او سريعة « كلية » . فقاريء القصيدة كسامع الموسيقى يتواصل تفاعله مع النص من خلال مسارية النص او شكليته : من البداية مرورا بالوسط وصولا الى النهاية ، والمتلقي ، خلال ذلك يتلقى التأثير « الداخلي » بأستمرارية تساعد على التكثيف الأيحائي الذي قد تعجز الفنون الاخرى عن تحقيقه . اضف الى ذلك امكانية اكتشاف عناصر ومقومات ومؤثرات في القصيدة والموسيقى لم

يصدف ان اكتشفها المتلقي خلال تلقيه النص في المرات السابقة ، لهذا كان ارتباط الشعر والموسيقى بالزمن ارتباطا فيه الكثير من عناصر التأثيرية « المتجددة » ومثل هذا الارتباط كان سببا في ديمومة القصيدة والسمفونية اللتين كانتا اعلى اشكال الاداء الفني بسبب مرونة امكاناتهما المطلقة التي تكونت تدريجيا برغم الاختلافات المعروفة بين ادوات الشعر والموسيقى او ربما كانت الاختلافات ، بدورها ، عاملا لاضفاء ضرورات التنويع على امكانات الاداء في الفن بشكل عام ٠

في المعنى والصورة

اذا كانت كلمة « ازرا باوند » حول الكلمة الشعرية « المشحونة بالمعنى » تحمل الكثير من ايحائها الخاص النابع من الكلمة القادرة على الظهور واحتلال مواقع مناسبة في البيت الشعري ٠ فان الايحاء بالمعنى نفسه يكمن في الصوت الموسيقي ، لكن دون قدرة المؤلف الموسيقي على توصيله بشكل مباشر حتى لو استطاع ان يشحن فيه كل التأثيرات التي يهفو اليها السامع ، ذلك ان التشكيل الموسيقي لا يخضع الى المعنى بقدر ما يخضع الى عملية مستمرة في اكتشاف المعنى ٠ هذا رغم ان الصوت الموسيقي يقابل الكلمة في الشعر : كلاهما صوت في الأساس ، وكلاهما كيان مستقل ، وكلاهما رمز لا يفصح عن معنى او اثر الا من خلال ارتباطه بغيره من الكلمات والاصوات ٠ والارتباط هنا ، او الترابط الخاص بعمليتي الصياغة الفنية للبيت الشعري والجملة الموسيقية هو الذي يفضي الى الصورة الابداعية المؤثرة ٠ وقبل او مع ذلك يكون للحالة الشعورية والحسية اثرها العظيم في ولادة الكلمة الاولى داخل الشاعر ، وولادة الصوت الاول داخل المؤلف الموسيقي ٠ والكلمة الاولى قد تختزن في داخلها مضمون قصيدة ، والصوت الاول قد تتفجر عنه مقطوعة موسيقية ٠ لكن الكلمة ، اية كلمة ، في اللغة هي غيرها في البيت الشعري كما يقول ميكلش في كتابه : «الشعر والتجربة»، ترجمة سلمى الجيوسي ٠ اللغة تأسيس اجتماعي لتوصيل افكار عامة والأفصاح عن حاجات معينة دون ردود فعل شعورية خاصة ودون اهتزازات داخلية الا اذا كان المعنى اللغوي مشحونا بحدث درامي معين ٠ لكن اللغة تكتسب معنى اضافيا أو تنقل تأثيرا اضافيا عبر سياق البيت الشعري ومن خلال ارتباط الكلمات بعضها ارتباطا يخضع الى الاداء الشعري الخاص ٠٠ في الصياغة الموسيقية لا تختلف العملية عن الصياغة الشعرية ، فكما لا ينتبه السامع الى فاعلية اللغة الداخلية الا اذا احتلت الكلمات مكانها المناسب في القصيدة وثبت فيها نبض المعنى الذي لايمكن استيعابه الا بأنتباهة خاصة هي ما يحتاجه الشعر كي يكون شعرا ٠ فكما تتولد العلاقة الادائية بين الكلمة وسامع الشعر ، فأن العلاقة نفسها تظهر بوضوح وجلاء في الموسيقى : فنحن خلال اليوم نسمع اصواتا كثيرة ومتباينة ، خاصة اصوات الطبيعة ، وننتبه الى بعضها وقد تتمتع بأيقاع بعضها كأصوات المطر ، لكن اصوات الطبيعة ، عموما ، لا تترك فينا التأثير الخاص الذي نحس به اثناء استماعنا الى تلك الاصوات وقد تلبست بشكل موسيقي خاص ٠ خذ مثلا ، أصوات الرياح والرعد التي ينتبه اليها السامع بأهتمام كبير خلال الاصغاء الى السمفونية الريفية « السادسة » لبتهوفن ، تعقبها أصوات تغريد طير ما ، ذلك التغريد الذي يسمعه المرء خارج السياق فلا ينتبه اليه ، لكن ما أن يسمعه عبر النغمة الموسيقية حتى ينشد اليه فينتابه شعور جديد أو متجدد يضفي منظورا « خاصا » على التغريد الطبيعي ، والمنظور هنا هو الشكل الذي اقترن بتأملية الاداء الفني الخاص ٠

الكلمات في اللغة كالاصوات في الموسيقى ٠ فأذا كانت اصوات الموسيقى مصدرها الطبيعة ، فان كلمات اللغة بدورها لم تخل من علاقة بالطبيعة انبثقت أثر تفاعل الانسان مع حاجته الى الآخر وعبر ارتباطهما بالطبيعة التي أدت الى نشوء كلمات « صوتية » استمدت جرسها الخاص من أصوات الطبيعة مثل : خرير ، شلال ، طرق ، قرقعة ، صلصلة ، جعجعة ، غرغرة ، دمدم ٠

والانسان صاغ كلماته أثر ابتكار الحروف وأصوات الهجاء ثم ظهرت العلاقات الادائية الخاصة بين الكلمات التي بنيت عليها فنون النثر والشعر ٠ الانسان نفسه اعتمد ، في البدء ، على أصوات الطبيعة فأفاد منها في ابتكار الات موسيقية معينة « بدائية » قلد من خلالها الاصوات التي سمعها في الطبيعة (كما عمد الى رسم مظاهر الطبيعة في البدء) وحين لم تف تلك الالات بحاجته (كما لم تف الكلمات وحدها بحاجته) عمد الى تنظيم الصوت الطبيعي أعقبه تنظيم للسلم الموسيقي ، فأقتربت العملية من عملية تنظيم الحروف في اللغات ذلك التنظيم الذي ادى نشوء الابجدية في اللغة،فيما ادى في الموسيقى الى ظهور السلم، وعليك ان تكون قادرا على خلق صورك الخاصة من حروف الابجدية اذا كنت شاعرا او ناثرا ومن حروف السلم الموسيقي اذا كنت مؤلفا موسيقيا ٠ فالكلمات هي نفسها في هذه القصيدة وتلك ، والاصوات هي نفسها في هذه السمفونية او تلك ، فأين السر في اختلاف تأثير هذه القصيدة عن تلك ، واختلاف تأثير هذه الموسيقى عن تلك عند المتلقي ؟ تلك هي القدرة الاستثنائية التي قد نجدها في أبسط التركيبات الشعرية وفي ابسط الصياغات الموسيقية :

« لقد توقف حفيف ثوبها الحريري
ونما الغبار على الممر الوردي
غرفتها الفارغة باردة هادئة
والاوراق المتساقطة تراكمت على الابواب
آه كيف استطيع ان اهدىء قلبي الموجع
وأنا أحن الى تلك السيدة الجميلة ؟ »

هل هناك كلمات اكثر بساطة من كلمات هذه الابيات المأخوذة من كتاب « الشعر والتجربة » ؟ نعم هناك كلمات اكثر بساطة من هذه الكلمات، لكن « صورة » الكلمات في هذه الابيات ذات خصوصية تختلف عن صور الكلمات نفسها في ابيات اخرى رغم اعتيادية الموضوع التقليدي الذي تؤديه هذه الابيات ٠

البساطة هنا تذكر ببساطة نوطتي (صول – مي) اللتين استخدمهما بيتهوفن في مطلع سمفونيته الخامسة التي ما زال اثرها يتعاظم عصرا بعد عصر ، مافعله بتهوفن انه بدأ من نقطة تجمعت فيها قوة التعبير الخاصة التي حفزت السامع وجعلته ينتبه الى بداية اوحت بارتباطها بشيء قادم ذي قيمة عامة وخاصة معا . تماما كما فعل الشاعر في ابياته المذكورة . فهو قد بدا من نقطة توقف ، كانت قد اعقبت حركة لا ندري مداها ، لكننا احسسنا بقيمتها وكثافتها من خلال الشد الذي تركه فينا التوقف الذي اوحى به البيت الاول ، فقد كانت هناك حركة هي حياة او علاقة بين عاشقين ثم توقفت العلاقة حين جاء الموت الذي ترك في قلب المحب وجعا لا يحتمل . قاريء هذه الابيات مثل سامع سمفونية بتهوفن ، يتكون التأثير الكلي عنده تدريجيا من جهة ، ومن خلال بداية خاصة تفضي الى ما يأتي بعد ان ثبت شيئا من التأثير في نفس المتلقي الذي ما يلبث ان يلم بزوايا الصورة حين ينتهي من قراءة القصيدة . سامع السمفونية الخامسة هو ايضا تحفزه نغمتا الافتتاحية اللتان توحيان بمضمون السمفونية . لذا تظل النغمتان تترددان طوال السمفونية عاكسة بعدها الدرامي الذي يتنامى عبر خط تصعيدي خاص في حين نجد الدرامية في القصيدة المذكورة قد اتسمت بغنائية حزينة بثها الشاعر في ذات السامع في صيغة شكوى وتساؤل عن المصير .

ان المعنى العظيم لأية كلمة ضمن بيت شعري خاص لا يكمن في قوة تلك الكلمة حسب ، فليس للكلمات قوة مطلقة او مجردة ، انما القوة تأتي من خلال قدرة الشاعر على ايجاد المكان المناسب « الاقوى » لموقع تلك الكلمة ، اي ان طريقة التناول هي التي تبث القوة التعبيرية او الايحائية في الكلمة ، تكسبها « شحنات » خاصة تختلف من قصيدة الى اخرى . فالمعنى لا يتضح الا من خلال قدرة الشاعر على تجسيد ذلك المعنى ، ومتى تم ذلك ظهر الاسلوب الخاص بالقصيدة . ونشأت الدلالات الخاصة عبر طبيعة التناول وقوة الافصاح عن الداخل الذي يفضي الى الشكل تلقائيا وربما دون مقدمات ، انما ببداية ينعكس فيها شيء جوهري من النص بأكمله . فاللحظة التي يعلن فيها الشاعر عن « ضربته » الخاصة الحادة الموجعة التي تتمتع بكل قوة الانفراج التي يحسها السامع خلال (وقت) الاصغاء (والاصغاء الى الشعر يترك في المتلقي تأثيرا اقوى من تأثيره قراءة الشعر) . وذلك الوقت هو نفسه الذي يستطيع المؤلف الموسيقي ان يبلغ تأثيره على السامع . فلحظة البداية نحس بها بوضوح وحدة وتطرف في مطلع السمفونية الخامسة لبتهوفن ، انها اللحظة التي اختارها بتهوفن لتكون بداية لسمفونية اضافت الكثير الى تقنية التأليف الموسيقي . وبتهوفن لم يأت باصوات جديدة ولا ابتكر ابجدية موسيقية مغايرة ، انما هو استخدم ابسط الاصوات وابسط المسافات الصوتية (ثالثة كبيرة) لكنه حقق طريقة استخدام خاصة بحيث اوحت المسافة « الثالثة الكبيرة » بطابع « المسافة الصغيرة » من جهة ، وكان ايقاع الصوتين صول – مي جديدا لم يطرق من قبل من جهة ثانية الجدة فكانت في اضفاء « ايقاع جديد » على اصوات قديمة استخدمها المؤلفون قبل بتهوفن بقرون كثيرة .

وليس جديدا في القول ان الشعراء المحدثين هم ايضا كانت استخداماتهم « التنويعية » لاوزان الشعر ركنا من اركان التجديد في الشعر . فاذا كان الوزن الشعري وتنويعاته يقابل الوزن الموسيقي وتنويعاته ، فان المسافات الصوتية تقابل « مواقع الكلمات » فكما يختار الشاعر « الكلمة المناسبة » لموضوعه الشعري ضمن خصوصية البيت الشعري . فان المؤلف الموسيقي يختار بدوره « المسافة الصوتية » المناسبة للدلالة على نوعية التركيب اللحني الخاص ، فاذا اضفنا هذه الدلالة الى دلالة اختيار الايقاع الخاص ، فان المسافة الصوتية الجديدة + الايقاع الجديد يؤديان الى المعنى الجديد ، وهذا يعني ضمنا ان المؤلف الموسيقي لا يأتي بمسافة صوتية جديدة ولا بايقاع جديد ، فالمسافات كلها موجودة في السلم الموسيقي ، كما توجد حروف اللغة ضمن الابجدية والايقاعات كلها موجودة في الطبيعة ، وما على المؤلف الا اختيار الايقاع من خلال تركيبة خاصة يلعب الخيال « التعبيري » دورا في شحنها بالمعنى ، فكما قال احد النحاتين ان التمثال الذي ينحته يخرج من كتلة الصخرة . فا نالايقاعات والمسافات الصوتية تخرج من « الموسيقى نفسها التي يبدعها المؤلف » وهذا ينسحب على الشعر الذي يخرج من اللغة والايقاع الذي ينبثق من الحس العام والخاص اللذين تربطهما حاجة الشاعر الى التكوين .

في الأداء بين الشعر والموسيقى

القاء الشعر نوع من اداء فني خاص ، يقابله في الموسيقى العزف والغناء الرفيعان . في القاء الشعر يلعب التعبير والايحاء . الناتجان عن ربط الكلمات والمقاطع بعضها من جهة ، وعن المعرفة الحقة بطبيعة الحروف والمعاني والدلالات من جهة اخرى ، دورا في التأثير على السامع . ذلك ان الالقاء الجيد يحقق التجسيد المطلوب (المطلق) في العلاقات الصوتية – اللغوية التي تفضي ، كنتيجة ، الى الكيان الخاص بالقصيدة . واداء اية مقطوعة موسيقية رفيعة يعني تطبيق مستلزمات الايحاء والتجسيد نفسها على مقاطع ونوتات وايقاعات المقطوعة حتى يتم استكمال ابعادها عبر الربط التدريجي . والتدرج في الاداء والعزف والالقاء هو اساس الصعود من البدء حتى النهاية (المفتوحة في القصيدة والقطعة الموسيقية) مرورا بمراحل العرض والتوصل والتأثير في السامع .

في الشعر ثمة عناصر بارزة تؤثر في جمالية التركيب والايحاء هي « الايقاع وتوافق الاصوات والقافية ، كلها تؤدي غاية واحدة هي فتح الكلمة على مصاريعها وادخال القاريء في اعماقها الشعرية « المتنبي بن البطولة والاغتراب تأليف محمد شرارة » فاذا كانت هناك علاقات شكلية مشتركة بين الشعر والموسيقى فأن الايقاع وتوافق الاصوات والقافية تبرز في مقدمة تلك العلاقات – حيث لا موسيقى بلا ايقاع وتوافق اصوات وقافية تتمثل بنهايات الجمل التي تتم عبر قياسات صوتية (درجات صوتية) معينة . هنا يتفجر الموقف « التعبيري » كقضية مشتركة اختصت بها الفنون الجدية خاصة الشعر والموسيقى (والرسم ايضا) حيث يتم الكشف عن امكانات اللغة والاصوات وتأثيراتها العميقة المتباينة في نفس المتلقي . تلك التأثيرات الواضحة الغامضة التي نحس بها اثناء سماع جملة موسيقية او بيت شعري يجعلان المتلقي يقف مذهولا ازاءها حيث يستعصي عليه التفسير المباشر ، فيعيد سماع او قراءة البيت الشعري والجملة الموسيقية اكثر من مرة حتى يلم بالصورة الجزئية ثم

بالصورة الكلية المعبرة عن مسافات بلا حدود • هنا تبرز قضية « التعامل الداخلي » مع لغة الشعر « صورته » والصوت الموسيقي « شكله » ، ذلك التعامل الذي يفرز ما سماه (تشيشترون) بالقوة الداخلية للكلمة ـ المصدر نفسه ـ وهنا اضيف الى قوة الكلمة الداخلية قوة الصوت التي تعبر عنها الموسيقى • فاذا كانت الموسيقى تفتقر الى الكلمة فانها لا تفتقر الى الصوت الذي ميزها عن الفنون الاخرى ، لكن الشعر يتميز عن الموسيقى في انه لا يفتقر الى الكلمة المبنية على الصوت والايقاع والمعنى لهذا كان تأثير الشعر على المتلقي اكثر وضوحا او اكثر الفة من تأثيرها الموسيقي عليه • الموسيقى التي تصل الى السامع عبر الاصوات المنغمة الموقعة المجردة ، فيما الشعر يصل الى السامع نفسه عبر الصوت والمعنى الخاص ـ العام الذي لا يمكن التحسس به الا بعد الاحاطة بالصورة العامة التي قدمها الشاعر اعتمادا على عناصر اللغة والايقاع والموقف واللحظة ومالها من علاقة مؤثرة برؤية الشاعر المستوعب ابعاد المرحلة المنفعل بها بشكل يؤهله لان يوحي بخلاصات رؤيته وتجربته عبر اجزاء القصيدة • ولان الكلمة كانت هي الاقوى منذ البدء حيث كانت مصدر الاتصال والتقابل والاستمرار والتواصل ، فان الكلمة ظلت تتمتع بقوتها الفريدة الناتجة عن الصوت الكامن فيها ، الصوت المؤثر في الانسان قبل المعنى • وحين اضيف المعنى الى الصوت (بعد ابتكار اللغة التي لم تثبت على حال واحدة (بات للكلمة سلطان مصيري على البشر ، لهذا ارتأى بعض المؤلفين الموسيقيين اضافة الصوت البشري « الكلمة » الى الصوت الموسيقي « اللحن » فاتسعت امكانيات استخدام الكلمة ، عبر العصور الفنية ، حتى ارتأى بتهوفن ان تكون الكلمة المعبر عنها بالصوت الادمي عنصرا مكملا للفرقة الموسيقية الكبيرة ، فيما جعل مالر الكلمة « الصوت الادمي » جزءا من تلك الفرقة شأنها شأن آلة موسيقية ، او ان الصوت الانساني بات عنده اكثر الالات قوة في التعبير عن المشاعر المتباينة التي عني مالر بالايحاء بها •

في كتابه « المتنبي بين البطولة والاغتراب » يتحدث الاستاذ محمد شرارة عن « لغة الشاعر » ويشير الى « قوة الكلمة الداخلي وعلاقات الكلمات وتضامنها فيما بينها والنبرة الموسيقية الكامنة في قدرة الكلمات على التوضيح وحركة الاضداد والتآلف وما ينتج عن ذلك من بناء وتكون » • والاستاذ شرارة يهدف في كل ذلك الى ايضاح التأثير الذي تتركه الكلمة في السامع لحظة التلقي ولحظة تلاشي الكلمة • ويورد الاستاذ شرارة بيتا من المتنبي هو •

كأن نقابها غيم رقيق   يضيء بمنعه البدر الطلوعا

ثم يقابل الاستاذ بين الوجه المضيء الذي كان وراء النقاب « المنظور » وبين الكلمة التي تركت في القارىء « الاحساس بالاشياء التي تتحول الى شعاع واقعي يهدأ فيما بعد ويستقر فيها » • في الشعر والموسيقى تتقابل العناصر نفسها التي اوضحها الاستاذ شرارة • وفي الموسيقى تتضح العلاقات نفسها التي يختص بها الشعر : فكلما كانت الاضداد والمرادفات والتقابلات عنصرا من عناصر البناء الشعري عند المتنبي (وغيره) فأن المؤلف الموسيقي هو ايضا يعتمد على الاضداد والمرادفات والتقابلات ـ التداخلات • هذه العناصر التي تظهر اكثر ما تظهر عند بتهوفن وسمفونيته الخامسة القريبة من ذوق السامع العربي وامكاناته • ويمكن هنا ان نسمي الاضداد والتقابلات والمرادفات بالتآلفات لتحقيق المعنى الموسيقي والشعري الكامن في مفهوم الهارموني ـ التوافق بين الاجزاء وبين الجزء والكل •

فعند المتنبي نلاحظ مايلي من تقابلات واضداد : النقاب يكمن فيه معنى الغيم والمنع • البدر يطلع ويضيء • والرقة صفة من صفات البدر والنقاب في البيت المذكور معا • من خلال هذه العناصر يحقق المتنبي مفهوم التآلف « الهارموني » المؤثر في جزء عظيم من الصور • اما الجزء الاخر المكمل للصورة فيتكون نتيجة الاضداد الكامنة والظاهرة في البيت : الضياء ـ المنع • الطلوع ـ المنع • الغيم ـ الرقة • البدر ـ المنع • ومن خلال «تفاعل» التآلفات مع الاضداد تتكون الصورة « الكلية » غير المؤطرة بأطر جاهزة ومستهلكة ، لان الصورة الشعرية الفريدة لابد ان تعتمد قدرة الشاعر على تجاوز القيد التقليدي والمبادرة في تقديم نموذج متقدم • مثل المتنبي هنا كمثل بتهوفن وغيره من المؤلفين (رغم ان المثل يحتاج الى نموذج صوتي مسموع يقابل قراءة البيت الشعري) حيث كان الاعتماد على الاضداد والتآلفات سمة بارزة في اعمال بتهوفن رغم ظهوره في العصر الكلاسيكي الاوربي حيث تصاعد الاهتمام بجماليات الشكل والصياغة •

فقد ادرك بتهوفن انذاك أهمية ودور التضاد والتآلف في البناء الموسيقي• لهذا كان استخدامه هذين العنصرين معا وسيلة لبلوغ اسلوب جديد درامي الطابع ، تعبيري النزعة ، شمولي الاتجاه • فلو أخذنا بداية السمفونية الخامسة لبتهوفن (والحال تنسحب على مؤلفاته الاخرى) لرأينا (وليحاول القارىء ان ينظر الى النوتة قبل سماعها) ان هذه البداية تصدح بضربات ايقاعية سريعة (نارية الطبع كما كتب بتهوفن على النوتة) • **تعقبها نوتة طويلة ممدودة ، ولان المنظور في الموسيقى لايخلو من علاقة بالمسموع ، فأن** تأمل المدونة قد يساعد على ادراك جزء من الموضوع الذي نقصده ، وقد وضعت النوتات التي تهم القارىء بين قوسين :

ان النوتات الثلاثة المتشابهة سريعة ومتتالية • اما النوتة المنفردة التي فوقها علامة شبيه بشكل قمر منقوط فتعني مد الصوت حسب رؤية العازف وحسب متطلبات الاداء الخاص بالمقطوعة في آن معا • نلاحظ ان هناك تآلفا بين النوتات السريعة الثلاث • فيما يبرز التضاد بينهما وبين النوتة الطويلة التي تعقبها • وهذا التضاد والتالف كانا عنصرا جديدا في اسلوب بتهوفن الذي جاوز الشكلية التي عرف بها استاذه هايدن وموزارت اللذان كان الاداء عندهما يأتي عبر نسق من شكل واحد (استمراري) موحد دون تنويع او تباين في الايقاع ودون تضاد خارج سياق الشكل المقصود لذاته •

فالتآلف عموما كان سمة واضحة في موسيقى هايدن وموزارت • فيما اصبح التضاد وسيلة لبلوغ التآلف عند بتهوفن التآلف الذي لا يأتي انسيابا كما كانت الحال عند استاذيه • انما يأتي عبر زخم من التقابل والتضاد والتفاعل البارز في البنية اللحنية « النوتات » التي تقابلها الكلمات في الشعر • فكما كانت الكلمة عند المتنبي اداة ايحاء وكشف عن ابعاد الصورة التي اعتمدت

على اللون والظل معا ، الغيم الذي يضيء عبر عملية المنع المقصودة التي عبرت عن عناصر اللوحة التي رسمها المتنبي بطريقة اقتربت من مهمة الرسام الذي يعتمد على اللون والظل في لوحته ، تلك الطريقة التي نجد اثرها واضحا في نوتة بتهوفن حيث التضاد والتآلف وكما استخدم المتنبي (وغيره من الشعراء) الكلمة واختارها دون غيرها لقوة تأثيرها في المعنى والشكل • فان بتهوفن هو ايضا استخدم نوتة (صول) و (مي) و(فا) و (ري) وكلها تدل على التعبير والالتماع والعاطفة والصدح بذلك كان اختيار النوتات ونوعها ضرورة من

ضرورات التعبير والاداء في الموسيقى • كما هو الحال في اختيار الكلمات التي تلعب دورا اكيدا في بناء الصورة الكلية الى جانب التأثير الاكيد في الملتقى • فالتضاد بين الكلمات ومحاولة التوليف الاكيد ـ التفاعل بينها وبين كلمات اخرى متآلفة فيما بينها هو الذي يخلق التأثير المتواصل في القاريء حتى بعد الانتهاء من قراءة البيت الشعري • وكذا الحال مع النغمات الموسيقية التي تتآلف مع بعضها في اذن السامع ونفسه حال التقاء العناصر المتضادة التي يؤدي الى تفاعلها الى تحقيق مستويات متباينة من التعبير والاداء

الفكرة المحورة بين الشعر والموسيقى

« الارض اليباب »

في الدراسة التحليلية الموسعة التي قدمها د • عبد الواحد لؤلؤة ضمن ترجمته قصيدة « الارض اليباب » للشاعر الناقد ت • س اليوت نجد اشارات حول تأثر القصيدة بروح الموسيقى ، خاصة الايحاء الادائي الذي ينتج عن تنويعات الفكرة الواحدة « الموضوع » التي تظهر « تتكرر » عبر حلقات اشبه بالطباق الـذي يؤدي عبر تنويعـات تعمل على اسـتنفاذ الابعاد « الفنية والموضوعية » بطريقة التحوير « الطباق السـلسي » المعروف في التأليف الموسيقي • ويذكر د • لؤلؤة ان اليوت تأثر كثيرا بالمؤلف الموسيقي المعاصر سترافنسكي (الذي اشتهرت ابداعاته الموسيقية منذ عشرينات هذا القرن) والمؤلف الرومانتيكي فاكنر « منتصف القرن التاسع عشر » : وكلا المؤلفين عملا على المزج بين التقنية العالية في فن التأليف الموسيقي وبين روح الاسطورة ومفردات التـراث الشعبي • والرمـز والاسطورة ومفردات التـراث وروح الديانات لعبت دورا عظيما في اساليب الابداع الفني الموسيقي والشعري والروائي منذ العصر الباروكي (بالنسبة الى الرواية والموسيقى) صعودا الى القرن العشرين ؛ وربما كان فاكنر في الاوبرا حلقة وصل مهمة استقطبت

نتائج الاستخدامات التراثية والتقنية معا : فالتراث المحلي والاغريقي واضح عند كل من فاكنر واليوت وضوح القدرة الابتكارية في عكس ابعاد الواقع المؤثر في طبيعة « خصائص » التناول الفني للصياغة الموسيقية والشعرية •

وإذا كان اليوت قـد تأثر (اقتبس) في قصيدتـه بفقرات ومضامين شعرية وموسيقية من غيره من الشعراء والادباء والموسيقيين القدامى والمحدثين فأن هذا التأثر ، الى جانب الطرح الموضوعي المتشعب « التنويعي » يوضحان مدى اعتماد القصيدة على اللقطات والتفاصيل والجمع بين المحاور (المحور



■ ت. س. اليوت

الواحد الموسع عبر الطباق ـ التحرير والاضداد عبر امتدادات « افقيـة » من جهة ، وعلى الايحاء الناتج عن امكانات الاستخدام « الحر » للعلاقة التقنية بين الحقيقة ـ الموضوع ، والتراث بين الابتكار والتأثر بفقرات من انجاز الغير من المبدعين القدامى والمحدثين الى جانب تراث الشعوب ، فلا يكاد قسم في القصيدة ان يخلو من فقرة اسطورية او بيت شعري لشعراء معروفين : بودلير ، فرلين وتحولات اوفيد وشـكسبير ممزوجة بلمحات من التراث الاسطوري الاغريقي والبابلي والفرعوني والالماني ، وتلك الفقرات والاشطر والصور والافكار ترد بلغاتها الاصلية مضمنة عبر لغة القصيدة • ان هـذا التأثر وذلك الاقتباس يجعل القاريء امام قصيدة ذات خصوصية عاليـة في الاحتواء الموسوعي والتأثر الموضوعي الذي لا تستكمل القصيدة ابعادهـا بدونهما • لهذا ارتأى د • لؤلؤة تفسير القصيد تفسيرا تفصيليا (مباشرا) لحيط القاريء بما قد يفتقر اليه من دلالات واشارات وقصائد واحـداث واساطير واعمال فنية كانت قد ضمنت في القصيدة ، وهناك نقاد وناشـرون يفعلون الشيء نفسه مع المؤلفات الموسيقية الكلاسيكية والمحدثة ، حيث نجد احيانا على اغلفة الاسطوانات وفي الكتب المتخصصة شـروحات وتحليلات واشارات الى شكل واسلوبية المقطوعة الموسيقية ومصادر تقنيتها وظروف

تأليفها ورؤيـة المؤلف وما الى ذلك من معلومات تفيـد المتلقي وتعينه على استيعاب بعض جوانب المقطوعة •

ان استيعاب الارض اليباب يتطلب رصيدا من معرفة موسوعية تتوزع على التاريخ والشعر والاساطير والابداع الموسيقي الى جانب الاطلاع على الحياة الاوربية عموما وحياة « الغرب » بشكل خاص • فالقصيدة ذات شكل محوري ولا محوري معا ، فهي تعتمد الاسترسال تارة والتجريد تارة اخرى والفكرة الثابتة تارة ثالثة • واسلوب الفكرة الثابتة اقترن بأبداع المؤلف

الموسيقي الرومانتيكي الفرنسي « برليوز » دون ان يخلو الاسلوب من تأثر باللحن الدال الذي استحدثه فاكنر في التأليف الموسيقي ، كذلك تظهر في القصيدة عناصر اسلوبية من (فرنزلست) و (سيزار فرانك) خاصة التحوير السلمي « المقامي » الذي يعني بالتتابع واستنفاد ابعاد اللحن الرئيسي الذي يظهر عبر طبقات صوتية منوعة « محورة » هي ما سماها الاستاذ عبدالواحد لؤلؤة بالطباق ، في حين سماها يوسف اليوسف بالتقابلات الزمنية في تحليله وترجمته للارض اليباب في مجلة (الاداب الاجنبية عدد ٤ السنة الاولى) .

ان ما تتطلبه القصيدة من القاريء من معرفة بالاداب والتاريخ والفنون تتطلبه ايضا الموسيقى « الحديثة » ومنها اللامقامية التي تشترك مع الارض اليباب بخصائص سنذكرها . فسامع الموسيقى الحديثة لابد ان يكون قد اصغى جيدا الى الموسيقات الباروكية والرومانتيكية والانطباعية قبل البدء بالاصغاء الى الموسيقى اللامقامية . انه الفارق نفسه يبرز بين مستوى اداء رواية الرومانس والرواية الواقعية وبين رواية الاصوات والتداعي عند فوكنر ودارل ووولف من جهة ، وبينها وبين الرواية الحديثة الفرنسية التي اعتمدت التقطيع والتجريد وتداخل الازمنة ، وتلك احدى سمات الموسيقى اللامقامية حيث المسار الحرفي التشكيل والتجريد في الاستخدام المقامي « السلمي » واظن السينما الحديثة « الفرنسية » افادت من الاطر العامة للموسيقى الحديثة خاصة اللامقامية والطبيعية « الكونكريتية » التي تعتمد على اللقطة والتركيب غير الخالي من تأثيرات الحياة المعاصرة وايقاعاتها وحركتها الدائرية او الافقية البعيدة عن روح التصعيد التي عرفتها فنون المراحل الماضية .

واني هنا لا اطمح الى اضافة شيء الى الدراسة المستفيضة التي قدمها الاستاذ عبدالواحد لؤلؤة عن الارض اليباب لكني احاول ان اقدم عرضا موجزا عن التناول الفني للقصيدة الذي اقترب ، عبر خطوط معينة ، من اساليب معروفة في التأليف الموسيقي ، دون ان نهمل الرؤية الشعرية واداة الشعر اللتين كانتا وراء التمايز الشكلي الذي ظهرت فيه القصيدة ، ذلك عن تقنية وروح الموسيقى خاصة وحدات الطرح والتصعيد وتكرار الموضوعة معا الى جانب عناصر موسيقية اخرى واضحة في اقسام القصيدة : تلون وتكثيفها عبر تحويرات « طباق » نغمية تضفي العمق على الشكل والرؤية معاً الى جانب عناصر موسيقية اخرى واضحة في اقسام القصيدة ، تلون الايقاع « تسارعه او العكس » وانبثاق اصوات ونبرات تذكر باللازمة الصوتية خاصة في نهاية القصيدة اضافة الى عناصر التشديد والتلاشي التي تلعب دورا في استكمال جو القصيدة .

ان ما اقدمه هنا كان الدكتور عبدالواحد لؤلؤة قد قدم بعضه في كتابة : الارض اليباب ــ الشاعر والقصيدة ، من خلال اشارات واضحة الى العلاقة التأثرية بين اليوت والموسيقى التي اتضحت خصائصها ، القصيدة التي جاءت في اقسام خمسة تذكر بشكل السمفونية والقصيدة السمفونية اللتين يمكن تأليفهما بحركات خمس او اربع او ثلاث او حركة واحدة (بالنسبة الى القصيدة السمفونية) ــ ١ ــ والقصيدة عموما توحي دون ان تفصح بشكل مباشر (كما الموسيقى) ، وهي تمتد عبر اطراف وابعاد ومحاور دون تصاعد شكلي تقليدي وعبر ايقاعية مرنة.. الموسيقى اللامقامية هي الاخرى تهتم بالايحاء وتختص بحرية التناول دون التزام بالشكل «المسار المقامي التقليدي» ــ٢ــ



■ فرانز ليست

واذا كانت القصيدة السمفونية قد حققت الخطوة الكبيرة الاولى في حرية التناول الموضوعي ــ الشكلي ، فأن ذلك ربما عد ضئيلا ازاء الخصائص «الجديدة» التي بلغتها الموسيقى اللامقامية : اللامحورية في التناول الفني « عدم التجدد بالعلاقات السلمية » الذي يعد احدى خصائص موسيقى مطلع القرن العشرين التي ربما كان لها اثر ما في ظهور التجريد في الرسم او العكس هو الصحيح .

ان صعوبة استجماع ابعاد اللاتشكيلي الفني ــ ان صح التعبير ــ هي التي تحول بين المتلقي وبين استيعاب الموسيقى اللامقامية التي ما ان تنتهي من سماعها حتى تحاول العودة الى السماع مجددا وتلك حالة قد تصيب القاريء الذي ربما وجد نفسه بحاجة الى اعادة قراءة الارض اليباب او اية قصيدة اخرى تستدعي اعادة القراءة ، غير ان النقص في الاستيعاب قد يضل يرافق المتلقي رغم اعادة القراءة كما اللااكتفاء يضل يلازم سامع الموسيقى اللامقامية وغيرها من الموسيقات الحديثة ، ولهذا سبب رئيس معروف : في الارض ايباب وفي الموسيقى اللامقامية « على سبيل المثال » نجد العناصر الشكلية تتوزع على اقسام العمل دون تحديدات موضوعية تقليدية ، تماما كما يفعل الرسام التجريدي حين يوزع الوانه على مساحات القماشة . والعناصر الشكلية في القصيدة تهدف الى تصعيد المنظور الداخلي واستلهام الجو العام : الحاضر والتاريخ والرؤية والدافع وامتزاج العناصر اللونية والموضوعية والحسية وتداخلها او تعاقبها غير المحدد بنظام تقني تقليدي . والجو العام يصعب الاحساس به خاصة عند قاريء بعيد عن الجو الاوربي المخنوق بالزحمة والايقاع المركب المتصاعد المنفتح على الاساطير عند المبدعين خاصة الشعراء ومؤلفي الموسيقى : فربما كانت الاسطورة (تراث الغير والتراث المحلي) بديلا للخلاص الروحي ومثيلا لحالة مأزومة تضفي الرمز على الحاضر . فالقصيدة ــ وهذا ينسحب على الموسيقى اللامقامية ــ تهدف الى الايحاء بأجواء خاصة وعامة تتصاعد نحو الاعماق عبر آفاق لا تخلو من

لا منظورات مجردة تعتمد التفاصيل « الداخلية » وليس الخارجية «الشكل والتجزئة وتوزيع الموضوعات والايقاعات والالوان عبر حالات من التجلي « حرية الاداء » وليس الافصاح المباشر الذي كان يعتمد على تجسيد المعنى عند الرومانتيكيين والواقعيين ، والقصيدة لا تبتعد عن الواقع « المعاش وليس المجسد » والمعنى فيها ليس غامضا ـ على خلاف المعنى في الموسيقى ـ لكن المعنى في القصيدة توزع عبر محاور وتفاصيل خضعت الى مهارة الشاعر الذي اقترب كثيرا من الرسام « المحدث » الذي لا يهمه الشكل « المحدد » بقدر ما يهمه التكوين الداخلي للوحة حيث التركيب والتقابل الموضوعي والزمني ، وهما عنصرا القصيدة الواضحين عبر سياقها البنائي .

والمؤلف الموسيقي المحدث هو الاخر لا يهمه الشكل « التركيز على وحدات البناء » بقدر ما يهمه توزيع الحانه على مساحة الورقة « النوتة » من خلال تأثير حالاته النفسية الواعية وغير الواعية التي تعمل على اظهار « وليس تجسيد » البروزات والكتل الايقاعية والالوان الالية المتباينة التي تربطها فواصل الصمت التي تنمو هي الاخرى كقضية درامية متداخلة بالنص الذي يتطلب من المتلقي تركيزا خاصا ومعايشة عميقة من اجل الاحساس به وليس فهمه ، رغم ان الفهم يعد ، في الاحوال كافة ، ضرورة من ضرورات التلقي ذي الاثر البليغ في النشر الثقافي وتصعيد الحس الجمالي بالانواع الابداعية كافة .

لقد عاصر اليوت مؤلفي الموسيقى اللامقامية الرواد : هندمث ، بارتوك ، بروكيف ، سترافسكي . واللامقامية جاوزت المقامية « الموسيقى المبنية على وحدة السلم الاساسية وفروعها » .

وجاوزت شكلية الانواع الموسيقية الاخرى بعد ان استلهمت ابعادها وعناصرها الشكلية والروحية . اللامقامية هنا رديف « معنوي » لمسألة الحرية في التناول الفني الذي اتسمت بها الارض اليباب وقصائد التعبيريين الألمان ـ ٣ ـ خاصة عبر زاوية الايحاء لا الافصاح والتوزيع لا التجسيد المنطقي وهما عنصران بارزان في الموسيقى اللامقامية حيث الاهتمام بلون « الصوت » ولا علاقاته النغمية « المؤتلفة » الى جانب الاعتماد على المسافات الصوتية الموزعة بحرية سلالم غير تقليدية انما مؤسسة بحرية اعتماداً على رؤية الفنان الذي يهمه عكس رؤياه الخاصة عبر الايحاء لا التجسيد : لا الاذن تستطيع شحن الذهن بالخيال ، ولا العين تستطيع التقاط التفاصيل الكامنة في اللوحة ، فالمنظور الظاهري باطني التأثير والنزعة والمنظور الداخلي ايحائي الطابع ، وما بين الاثنين يظل المتلقي يستلهم الجو وليس الموضوع التقليدي ، بدءا من لوحة كورنيكا لبيكاسو ، مرورا بسمفونية البحر لديبوسي وصولاً الى الارض اليباب وقصائد الالمان التعبيريين التي طغت فيها اللاتوافقية في التناول حيث الايقاعات المتباينة والظلال المتنافرة والظلال هنا جاوزت ظلال مانيه وديبوسي والانطباعيين وفسحت مجالاً لرؤية معاشة في الواقع ومدركة ابعادها الحاضرة والقديمة في الشعور ومتفاعلة مع اللاشعور لكنها عصية على المتلقي بسبب انغماسه في تيار الحياة المعاصرة التي شغلته عن نفسه في الكثير من الاحيان ، فكيف لا تشغله عن مظاهر الحياة ومشكلاتها التي تلاشت اهميتها ازاء مشكلة الفرد الاقتصادية التي افرزت آثاراً ذاتية ظلت تدل على انسحاق الفرد تحت تعقد الآلة بعد ان كان « الجنس » مشكلة المجتمع الحديث منذ اواخر القرن التاسع عشر ، فبات الجفاف الروحي قرين الضياع في القرن العشرين .

الارض اليباب تنقسم الى خمسة اقسام ، كل قسم يحمل عنواناً خاصاً : وهناك مؤلفون وموسيقيون قسموا سمفونياتهم وقصائدهم الى اقسام حمل كل قسم عنواناً خاصاً ، بتهوفن في سمفونيته الريفية وكورساكوف في شهرزاد وغيرهما .

● **دفن الموتى :**

هذا هو عنوان القسم الاول من القصيدة وهو يبدأ بأيقاع متمهل ، متحفز لا يخلو من حدة ممثلة بقسوة شهر نيسان حيث صلب المسيح وحيث (الارض الموات وامتزاج الذكرى بالرغبة فيتحرك الجذر في الاعماق . لقد اهتزت اعماق الشاعر وتكشفت الرؤية فراح يكشف عن الابعاد مكثفاً الموضوعة الرئيسة : الموت خلال الاشهر الخمسة التي تلي الافتتاحية التي توحي بالتجريد واللقطات المتباينة المخزونة في الذاكرة المتفجرة عبر ايقاع ـ ٤ ـ **لا يلتزم الا برؤية الشاعر في التوزيع وتداخل الازمنة وتواليها** فالرؤية المخزونة تنفلت وتتوزع عبر **تقابلات ايقاعية يربطها الموت الذي** يعكس آثار القسوة والعناء **والجفاف واللاشيء . الفكرة الثابتة للقصيدة موحى بها منذ الوهلة الاولى وها هي اللوحة تتسع وتمتد او هي تتكشف** عن ابعادها مستدعية الانتباه من **القاريء كي يلم بأطرافها القريبة البعيدة** الظاهرة الخفية . الموسيقى اللامقامية « **وكل موسيقى جدية » هي ايضا** تستدعي التركيز في الاصغاء والالمام **بالفكرة الرئيسية التي عمل المؤلف على** توسيعها عبر تناول خاص **يخدم تركيبة اصواته المتقابلة المتداخلة المتفجرة** دون روابط تقنية جاهزة « تقليدية » . **فاذا كانت الموسيقى اللامقامية قد افادت من الموسيقى القديمة « الباروكية » خاصة اسلوب التداخل والتجاوب الصوتي المتلاحق فأنها جاوزت نمطية البناء الكلاسيكي والباروكي المعني بالابقاء على سيطرة السلم الرئيسي للمقطوعة : اليوت هو الآخر افاد من منجزات المبدعين قبله واعتمد الاسطورة الواقع وجاوز المألوف من خلال بلوغ مسار شعري غير خاضع الى تصعيد ترابطي تقليدي (الذي يقابل السليمة الواحدة المطورة في الموسيقى) رغم وضوح رؤياه فالتشكيل الدرامي لم يكن ذا اهمية رئيسية عنده ، انما التوسع والتتابع وتنوع الصورة الواحدة : التقابل او الطباق كان عنصراً تقنياً واضحاً في الاداء الشعري .**

في القسم الاول وفي الاقسام الاخرى من القصيدة نجد فقرات وابيات شعرية وصوراً درامية وموضوعات اسطورية مقتبسة من الغير وممزوجة بروح القصيدة بشكل تضميني خدم قضية التنوع المحوري : التقابل او الطباق الذي تعتمده الموسيقى عموماً في التشكيل . فهناك مقطع من اوبرا تريستان ايزولده لفاكنر ، وصورة من شكسبير واخرى تحولت اوفيد **الى جانب أثر من بودلير وآخر من فرلن وصورا اسطورية اغريقية وبابلية وفينيقية . ان هذا الاقتباس او الاستفادة التضمينية نجد ما يقابلها في التأليف الموسيقي خاصة عند الذي كان يفيد احياناً في سمفونياته الكبيرة من**

الحان موتيفات فاغز وجايكوفسكي وغيرهما ، وكان بتهوفن قبله معروفاً في هذا المجال حيث ظهرت في مؤلفاته ايقاعات وخلاصات جمل لحنية من ايمانوئيل باخ وهايدن وديابلي • وكان هدف مالر وبتهوفن من هذه العملية هو بلوغ التكامل الفني والاسهام في عملية التوسع الفنية المؤثرة في تكثيف صورة التراث •

● **القسم الثاني : لعبة شطرنج •**

زوايا التقاط متواصلة عبر ايقاع مغاير وتحوير موضوعي واضفاء لمسات هادئة من ضوء وزخارف ، لكن الموضوعة الرئيسية « الموت ــ الجفاف الروحي » ما تلبث ان تنشق من بين ركام اللون والتوهج والرخام والكروم معيدة الى الذهن الفكرة الثابتة التي اشاعها برليوز الفرنسي « القرن التاسع عشر » في التأليف السمفوني • ولان الموضوعة تقدم الان من خلال ايقاع وجو « منوعين » فأنها تعيد الى الذهن ــ من احد جوانبها التقنية ــ التحوير المقامي ــ الذي برز في فن فرانولست الموسيقى •

● **القسم الثالث : « موعظة النار »**

نبرة الضياع تبرز هناكوجه اخر للموت او تحوير آخر للموضوع • واذا كان التجديد في الاسترسال يطغى على على شكل القصيدة فأن الشاعر يتدخل في لم الاطراف وشد الاجزاء عبر طروحات ثانوية تدعى « موتيفات » في الموسيقى والفنون الاخرى • جاعلاً منها موضوعات دوارة «الحان دوارة» تستعاد متى رأى الشاعر ضرورة لذلك • والموضوعة الدوارة معروفة في الاغنية والموسيقى والقصص الشعبي والاسطورة وفن القصة الحديثة •

● **القسم الرابع : الموت بالماء**

التاريخ ر ــ بسويعات وازمان موالية • والموت واحد والطباق الفني يتضح في كل قسم ، والشاعر يطمح الى تحديد منظوره الفني دون التفريط بموضوعه العميق المتشعب الذي برز عبر حلقات التاريخ والازمنة القديمة والحديثة وعبر احداث ستظل تؤثر في رؤية الشاعر وذاكرته (التي هي خلاصة الذاكرة الجماعية) مجسدة القيمة التي يهفو اليها من خلال طرح الاقيمة التي سادت عصره حيث تتج الصوت النشاز « اللا توافق » في الموسيقى الذي كان نتيجة من نتائج اللاتوافق الحسي والعلائق بين البشر • القسم الرابع قصير ومكثف لم يخل من علاقة بالقسم الثالث : لازمة مكررة وابيات قصيرة وصور الموت (تحوير) مقترنة بالماء : رمز الحياة والتطهر •

● **القسم الخامس : ماقاله الرعد •**

يواصل تأثير الفكرة الثابتة مصير الفرد والجماعة : المصير الواحد بالنسبة الى منظور الشاعر :

« لا ماء هنا بل مجرد صخر »

تتوالى تحويرات الفكرة الثابتة وتظهر اصوات (كانت قد ظهرت في الاقسام الاخرى) اشبه بأصوات جوقة (تذكر بأسلوب اداء الجوقة الغنائية ــ الآلية في الدرامة الاغريقية القديمة) تعكس جانباً آخر من القضية التي يظل الانسان ينشدها : الخلاص •

دا

تعاطفوا ••••

دا

سيطروا•••••

ثم توارى في اللهب المطهر

حتى اصبح مثل السنونو ــ سنونو

ياســـنونو •••

اعطوا ، تعاطفوا ، سيطروا

سـلام سـلام سـلام

● **خلاصـة :**

الان يمكن توضيح سـمات التقابل بين القصيدة وبعض التقنيات الموسيقية المعروفة في التأليف الموسيقي :

١ ــ التناول الشكلي الخارجي الذي يقترب من طريقة التناول السمفوني والقصيدة السمفونية حيث ينقسم العمل «القصيدة والسمفونية » الى مقاطع ــ حركات يتصف كل واحد منها بطابع خاص دون فقـدان سلسلة العلاقات الرابطة بينها رغم عدم وضوحها ، احيانا في السمفونية ذات العلاقات الداخلية التي تتضح اذا ما خضعت الى التحليل •

٢ ــ الذروات : هناك ذروة بارزة ذات نبرة قوية واخرى خافتة او ضعيفة متلاشية في ثنايا او نهاية كل قسم (او في بداية القسم او وسطه) وفي ذلك تأثر واضح بأسلوب البناء الدرامي • والـذروات قـد لا تبدو بوضوح لقاريء القصيدة ، فذلك اتجاه معروف في الفنون الحديثـة التي اســتعاضت بالتداخل والتقـابل والتوزيع وتحقيق الجو عن الذروة التقليدية التي تعتمد التصعيد والتطور •

٣ ــ الفكرة الثابتة والتحـوير ــ ٥ ــ : اذا كان الجفـاف او الخـراب « النفسي » رمزا للموت او نظيرا « مقابلا » له ، فأن اسلوب التحوير كان افضل اسلوب لاستنفاد ابعاد الفكرة عبر التاريخ القديم والحديث التحوير : استفاد الموضوع من خلال (صور) متعاقبة كما الزمن ــ التاريخ : موت المسيح ، وموت الارض والنفايات المتحجرة والصخرة الحمراء الموحية بلون الموت والجريمة التي اصبحت (طريقة) من طرق الموت الحديثة • وهناك صور الموت الاسـطوري : الملاح الفينيقي الغريق ، وضياع الانسان « المعاصر » في « زقاق الجرذان حيث اضاع الموت عظامهم » ونبرة التلاشي التي تتصاعد نحو اللاشيء ، وتعاقب بقايا مظاهر الحياة وصورها الحديثة حيث لا ترى غير نهر يرشح زيتا وقارا : عذابات وصمت وموت وجفاف : مراسيم رحلة البحث عن الماء ــ الحياة « حتى صوت الماء تلاشى » موت واحد بصور منوعة وعبر مراحل « طبقات » زمنية متعاقبة تتداخل في ذاكرة الشاعر : وفي الموسيقى ايضا تتعاقب الفكرة الرئيسية عبر تحويرات تؤدي ، بـين فترة ــ مرحلة واخرى ، اللحن الاسـاسي من خلال طبقات صوتيـة متباينة ــ منوعة تعمل على الايحاء بابعاد الموضوع وبلوغ «التكامل»

الإدائي ، تماما كما هدف الشاعر الى طرح شمولي من خلال الذاكرة الجماعية « المخزونة » او الممثلة بذاكرة الشاعر ، وخير مثال لتقريب طريقة « التحويرات » الى القارىء هو « تنوع » مصادر الرمز الاسطوري من شعب الى آخر حيث برزت تسميات معروفة « متنوعة » لآلهة الخصوبة « وغيرها » في المعتقدات القديمة مثل « ادونيس » و « آتيس » و « اوزيريس » : الفكرة واحدة ، ولكن الاسماء متباينة وقد انعكست آثار هذا التقابل في التداول على الكثير من الرؤى الفنية التي اتخذت لها مسميات معروفة كالتحوير والتنويع وغير ذلك •

٤ ـ التجريد : اليوت مثل غيره من ممثلي الفنون الحديثة التي اتضحت آثارها في التجريد بشكل جلي خاصة بالنسبة الى الرسم ، فهو لايهدف الى التصعيد الدرامي انما يهدف الى توسيع افقي مستوف للاعماق غير المستقرة من جهة وللفكرة التي تتعاقب عبر التاريخ من جهة ثانية • فثمة ذروة « ثانوية » تظهر في قسم . وهناك اتساع وتلاش في قسم آخر ، والاقسام لا ترتبط بسياقات ايقاعية او زمنية « وحدات فعل تقليدية » انما هي تتوالى بحرية تمثل حرية الاسترسال في التذكر والتداول الفني الحديث : موضوعات بازة هنا ، واخرى صغيرة متلاشية هناك ، دون روابط جاهزة بين جزء وآخر ولا مراحل « متدرجة » انما اللاترابط الزمني هو الفعل المؤثر في سياق العمل العام • كل هذه العناصر الاسلوبية التي نحس بها خلال قراءة الارض اليباب هي تأثيرات واضحة بتقنيات الفن الحديث : التجريد والتعبيرية في الرسم والشعر ، واللامقامية في الموسيقى ، والتداعي الحر في الرواية •

المسيح بعد الصلب

« الموضوع المحوَّر والفكرة الثابتة »

للشعر خصائص تقترب كثيرا من خصائص الموسيقى ، وابرز تلك الخصائص المرنة في التواصل الادائي الذي يتمخض عن عوامل الاستحضار الموسيقي والشعري المتمثلة بمؤثرات نفس المؤلف والشاعر وطبيعة العالم الخارجي كدافع مادي فاعل • فكيفما يمتد الشكل عبر مساره الخاص غير المحدد فإنَّ الفكرة تتضح ابعادها عبر ذلك الامتداد « الداخلي » ، فتعمق الصورة بما يكفل التأثير على المتلقي من خلال الأداء المعبر والقيمة الموضوعية العالية • فإذا استطاع اليوت ان يفيد من امكانات التأليف الموسيقي خاصة مرونة الأداء ـ التواصل الذي حققه مؤلفو القصيدة السمفونية ومؤلفو السمفونية الرومانتيكيون في القرن التاسع عشر (وما زال فن القصيدة السمفوني يستهوي مؤلفي القرن العشرين) فأن السياب استطاع ، في المسيح بعد الصلب ، ان يقترب كثيرا من تلك الامكانات حيث وظّف الموضوع المحوَّر والفكرة الثابتة (اللذين اوضحنا ابعادهما الاسلوبية في الارض اليباب) في قصيدته عبر تناول درامي بث روحاً جديدة في القصيدة العربية • بذلك اشتركت قصيدة « المسيح بعد الصلب » مع « الارض اليباب » في ظهور خصائص فنية ـ موسيقية في اسلوبية بنائهما ، رغم ان تلك الخصائص اتسمت عند السياب عموماً ، بالوضوح والانسيابية وبساطةوعمق الموضوع الشعبي النابع من البيئة ومكوناتها القديمة والحاضرة •

* * *

الموضوع المحوَّر والفكرة الثابتة في التأليف الموسيقي كانا مصدر تجديد في السمفونية والقصيدة الرومانتيكية ، كلاهما قدم الموضوع في صيغة محور منوَّع ومحوَّر معاً ، فكان على المؤلف ان يظهر براعته في استنفاد ابعاد موضوعه عبر بناء فني .نسم ، عند اصحاب القصيدة السمفونية ، بالمرونة وحرية الاسترسال والاضافات والتحويرات • فاذا كانت السمفونية تتناول فكرة درامية عبر صيغها التقليدية وغير التقليدية ، فأن القصيدة السمفونية اختصت بتناول قضية جمالية او فكرة شعرية او اية صورة حياتية يتأثر بها المبدع فيسجل انطباعاته عبر شكل القصيدة السمفونية التي تناولت ، الى جانب ذلك ، الموضوعات الدرامية ، لكن دون الالتزام بالحركات الاربع او الثلاث التي شاعت في عصر ازدهار الفن السمفوني الذي اصبح ، عند اصحاب القصيدة السمفونية فناً تقليديا كان لابد من تجاوزه دون التفريط بأصوله التأليفية ، غير ان الأداء الفني في القصيدة السمفونية هو الذي فرض نوعاً من المرونة والانسيابية وتداخل الايقاعات وتوالي الحركات ـ المقاطع المنوعة ـ المحورّة ضمن حركة حركة القصيدة السمفونية الواحدة • وهذا يذكر بالاتجاه الجديد الذي جاء به شعراء الحداثة منذ السياب والملائكة ومن ظهر قبلهما ، حيث ظهرت بوادر تجاوز الشكل العمودي ، دون التخلي عن المؤثرات العظيمة التي حققها شعرنا العربي عبر عصوره • ففي الذي تخلى مؤلفو القصيدة السمفونية عن الحركات الاربع في السمفونية الكلاسيكية ، فأن شعراء الحداثة تخلو عن نمطية الشعر العمودي وشطري البيت الشعري • وفي الوقت الذي نوّع مؤلفو القصيدة السمفونية في

● خاتمة :

لقد ظل اليوت حتى نهاية قصيدته اسير النزعة الدرامية في تناوله الفني رغم حداثته الموضوعية • فهو في اقسام القصيدة وفي نهايات الاقسام لم يستطيع التخلص من تقنية البروز والتجسيد واهمية المنظر او الموضوع • وهو في نهاية القصيدة يحاول الأيحاء بالقيمة الانسانية (هدف الفنون المعروفة عبر المراحل الماضية والحاضرة) التي لا يمكن التفريط بها رغم شواهد التاريخ والحاضر التي تثبت احياناً عكس ذلك ، فهو كالمؤلف الموسيقي ، لابد له ان ينشد ويهتف بالتفاؤل والانتصار على النفس (بتهوفن ، جايكوفسكي ، مالر) وكذا كانت الحال بالنسبة الى الدراما القديمة حيث ضرورة بلوغ مفهوم التطهير •

دا : النغمة التي تتكرر في نهاية القصيدة معلنة عن صوت الانسان : صوت منفرد •

اعطوا ، تعاطفوا ، سيطروا : كأنما الصوت يتطور ويتوزع على ثلاثة محاور : اصوات جماعية •

سلام سلام سلام : هو نداء او ختام يبث الطمأنينة في النفس • كما الموسيقى التي تكون نهاياتها قرينة بالفعل الايجابي عند الانسان وطموحه •

ايقاعات الحركة الواحدة التي احتوت حركات منوعة متداخلة ، فان شعراء الحداثة نوّعوا في التفعلة التي تقابل الايقاع في الموسيقى • ولأن الفكرة الجديدة ذات الابعاد غير المستقرة المتأثرة بمعطيات ومتغيرات الزمن الحديث هي التي كانت وراء ابتكار القصيدة السمفونية غير الملتزمة بنمطية الاشكال الصارمة ، فأن الرؤى الجديدة والافكار الحديثة هي التي كانت وراء الأتيان بالقصيدة « الحرة » التي تناولت الفكرة بأبعادها عبر تناول فني جاوز نمطية القافية وحرف الروي والجرس الموسيقي المؤثـر في طبيعة الشعـر • ولأن الموسيقى كانت ، منذ القديم ، فنّ الايحاء بجماليات موضوع او فكرة دون تحديد ابعادها او تجسيدها ، فأن تأثير المؤدي الموسيقي على المتلقي اختلف من ظرف الى آخر ، ومن اداء الى آخر ، فكانت مرونة التأثير والاداء احدى الخصائص البارزة في التواصل الموسيقي ، وقد اتضح ذلك في الشعر العربي الحديث عبر محاولات الرواد الذين حاولـوا اضفـاء أداء فني جديد على الصورة الشعرية القديمة :

« بعد ما انزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى • اذن فالجـراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال
الاصيل لم تمتني •

مع مطلع القصيدة يتضح التكثيف الدرامي المعروف في المسرح : تداخل زمنين معاً : زمن الصلب وما بعد الصلب الذي تبدأ به القصيدة ، الى جانب تداخل مكانين : القبر والخارج • السياب هنا اعتمد على حسن التداخـل الزمني والمكاني في بلوغ التكثيف الادائي : المسيح لم يمت : فكرة ثابتـة مؤثرة في بناء القصيدة التي اعتمدت اسلوب الاستنفاد عبر تحويرات أدق ما في الفكرة من عمق وابعاد على غرار اسلوب البناء السمفوني •

« وانصت : كأن العويل يعبر السـهل بيني وبـين المدينة مثل
حبل يشد السفينة وهي تهوي في القاع » •

يتواصل تداخل الخارج بالداخل ، ويرسخ الحدث ويتواصل ويبـدأ التحول : « موته البعث » : يحيا بمن يأكل

* * *

مت بالنار : أحرقت ظلماء طيني فظلّ الاله •
كنت بدءاً وفي البدء كان الفقير •
مت ، كي يؤكل الخبز بأسمي ، لكي يزرعوني في الموسم •
كم حياة سأحيا : ففي كل حفرة صرت مستقبلاً ، صرت بذرة ، صرت جيلاً من الناس : في كل قلب دمي قطرة منه او بعض قطرة » •

عبر التحول يظهر التحوير والتنوع في التناول حيث يتم ، تدريجياً ، استنفاد الفكرة وما يوافقها من عوامل نفسية ومؤثرات يحاول المبدع اداها دراميا وليس استطرادياً : فبعد ان يكون المسيح ـ بعد الصلب ـ قد صار « جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي قطرة منه او بعض قطرة » نجده يعود في صورة « حقيقية » فيؤثر في تواصلية القصيدة « فلما رآه يهوذا اصفر ، لأنه كان سره » هذا التنويع في طرح ابعاد الفكرة يساعد ـ كما في الارض اليباب ـ على تحقيق الاداء الدرامي الذي لا يلتزم بأطار الصورة بقدر ما يحاول استكشاف اعماق الصورة من خلال طرح جريء في الايقاع والزمن حيث التداخل والتتابع والتنامي وهي عناصر معروفة في البناء الدرامي •

ربما استطاع السياب ان يعوض التحول عن التحوير الفني ، رغـم ظهور خصائص التحوير في القصيدة : موت المسيح يتحول الى حياة ، الى جيل ، الى مستقبل • ثم البعث والتأثير المصيري في الآخر • يضاف الى ذلك استكشاف اعماق الصورة الذي يقابل استكشـاف المعنى في الموسيقى • ويبرز الايقاع عنصراً جديداً في مسار القصيدة :

« قدم تعدو ، قدم ، قدم •
القبر يكاد يوقع خطاها ينهدم •
اترى جاءوا ؟ من غيرهم ؟ قدم .. قدم ، قدم •
القيت الصخر على صدري ، او ما صلبوني أمس ؟
فها أنا في قبري »

هذا الايقاع وتداخل الماضي بالحاضر ـ عبر خطة التواصلي ـ يضفي عنصر الاستمرارية والحركة على القصيدة : « ها أنا الان عريان في قبري المظلم : كنت بالأمس التفّ كالظن ، كالبرعم ، تحت اكماني الثلج ، يخضلّ زهر الدم ، كنت كالظل بين الدجى والنهار • صرت مستقبلاً ، صرت بذرة » •

يتأكد التداخل في الزمن ويتم احتواء العام والخاص في ابعاد الفكـرة ويبرز الشد عنصراً اضافياً في القصيدة :

« بعد ان سمروني والقيت عينيّ نحو المدينة
كدت لا اعرف السهل والسور والمقبرة :
كان شيء ، مدى ما ترى العين كالغابة المزهرة ،
كان في كل مرمى ، صليب وام حزينة • »

هذا الانتشار لعملية الصلب يطرحه الشاعر في نهاية القصيدة محاولاً احاطة موضوعه بالدفق الداخلي المؤثر في عملية الاداء الذي كان فيه الخيال واللانمطية في التناول عنصرين بارزين من عناصر البناء الدرامي •

فلو أحصينا صور الموضوع المحور المبني على فكرة واحدة ، رأيناها تتنوع عبر ابعاد واضحة تتداخل بشكل عضوي يحيل التحوير الى انعكاسات ترافق الصورة التي يتواصل تأثيرها عبـر التجسيد الدرامـي الذي حققته القصيدة :

صلب المسيح ـ المصير العام عبر التحـول والتأثير النفسـي في الاجيـال ـ البعـث ـ التمثـل / الشـكل دون الـروح ـ انتشـار خبـر البعث والتحول ـ حركـة الايقـاع الخارجي المضاف الى الفعـل النفسـي ـ العودة الى مشهـد البدايـة وعكس مـدى تأثير الصلب في النفوس التي تمثل الـزمن الـذي سيتواصل عبـر الاجيال •

● هوامش :

١ ـ هناك قصائد سمفونية بحركة واحدة عند فرنرلست وسبيليوس وغيرهما، وهناك قصائد سمفونية وسمفونيات بحركات ثلاث أو خمس عند : بروكييف ومالر وسكربابن .

٢ ـ الموسيقى اللامقامية : هي الموسيقى التي لا تعني بالسلالم التقليدية « الكبيرة والصغيرة » ولا تعني بالنغمات الاساس والمسيطرة وتحت المسيطرة ولا بالهارموني التقليدي وتفلاتها المعروفة ، انما الموسيقى اللامقامية يهمها التركيز على الايحاء عبر تشتيت الصورة الكلية وتوزيعها في مساحات قد تتقابل وتتداخل لكنها لا توحي بالانسجام والخيال « التصويري » المعتاد ، بل هي تهدف الى اشراك السامع في عملية التشكيل الموسيقي التي تاتي مجردة تتطلب وعيا خاصا ومستوى من الاستجابة يؤهلان صاحبها للاحقة ما يجري خلال المقطوعة من تغييرات غير معهودة وتشكيلات تعتمد الملاحظة اكثر من التتبع التقليدي ، وهذا ما ينسحب على الارض اليباب .

٣ ـ للتفاصيل يراجع كتاب : التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، تأليف د . عبدالغفار مكاوي .

٤ ـ الايقاع هنا نقصد به المحرك الداخلي لقضية التعبير الشعرية وليس الايقاع الشعري التقليدي .

٥ ـ التفاصيل يراجع كتابي : بين الادب والموسيقى .

معلقة البصرة

■ حميد سعيد

حلم وجهها . .
أرأيتم معي حلماً ساحراً
وبلاداً تسور بالشعر ضحكتها
أقتربوا الآن مني . .
أو اقتربوا من قصائدكم
واسألوا وردة المتدارك . .
ثم اصمتوا لحظة . .
كالصلاة . .
أفعلتم؟
أرأيتم وفيقة . .
هاهي تجمع اطرافها من شظايا القنابل . .
تنهض . . تقترب الآن . .
تبحث عن مقعد فارغ . .
جلست

ياوفيقة . . جئناك بالحب والخجل المر
فاعتذري دوننا . . واعذرينا
ربما اخرتنا وساوسنا . .
ربما منعتنا قبائلنا . .
فاسمعي ما نقول . . ولا تحرجينا
ياوفيقة . . يقترحون عليك اللجوء الى مدن
لاكرامة للحب فيها . .
ويقترحون عليك الهزيمة . .
لاتعجبي . .
فلكل امرئٍ ماتعود من دهره
ولكل دم لغة
في حدود الأباطيل نافذة جد ضيقة
قد يطلون منها . .
وتطلين من فضة الماء
هذا الفضاء
وطن للقصائد
لاموسم للبكاء
ياوفيقة . . مر الجنود بجيكور . .
وانتشروا بين شباك بيتك والأغنية
وأقاموا المتاريس . . بين البلاغة والقتله
تسقط القنبلة
فتقفز اصابع مقطوعة وتعود الى كفها
للبلاد التي ابتكرت كل هذا النخيل . .

وعلمت العاشقين . .
اقتباس طقوس الحرائق من صيفها
للخليل . .
ولهذا المساء الجميل . .
ولطفل قتيل . .
ينحني الشعراء . . وتنأى القصيدة عن خوفها
ياوفيقة . . اني انا العاشق . .
اشهدي لي . . اذا اقبل الشهداء
واشهد انك . . ام البنين . .
مملكة الروح . . تغلق ابوابها . .
والفضاء
ضيق . .
فافتحي افقاً في الغناء
كل ذرة رمل . . بلاد مباركة
وحدود مقاتلة
ولها اخوة يحرسون صباها
بهم تتباهى . .
وفتاها . .
سيد باسل . . سورها وحماها
اقترحته المروءات . . فاتحة للندى
الحكيم النبيل . .
غني له يابلادي . .

أوروك تكتب لوح اليقين
دم في العجين
دم في دفاتر ريا
دم في النشيد
اجلسي ياوفيقة . .
مازال في الوقت متسع . .
والقصائد حائرة بين عاداتها وحضورك
بين مخاوفها . . وصباك العنيد
انظري . .
كيف تخرج مشدودة القسمات . .
وكيف يذوب الجليد
أيها الشعراء . .
حاولوا الليلة ان تنظروا في دواوينكم
فهي مهجورة
والقصائد غائبة
والبحور . .
ورق ميت . . وفراغ
فاتبعوها الى دم ريا
اسمعي ياوفيقة . .
هذا صديقي الذي قال: هيا
اتبعوني الى دم ريا
دمها خيمة . .

تستضيف الأحبة
تمسح بالطمأنينة احلامهم
فان اقبل الليل . . تخرج من دمها نجمة
على ضوئها . . يكتب الجنود رسائلهم . .
اليك
نسهر الليلة عندها . .
نغسل اوجاعنا . .
نسترد طفولة اوراقنا . .
ياوفيقة . .
ما كل هذا الذي يقال
فالذين استبدلوا وطناً . . بمقاهي البلاد الكئيبة
واستبدلوا رحماً طيباً . . بصناديق موحشة
والرطب الجني . . بفاكهة مرة
والعراق . . بسم الشعارات
لي معهم كلام . .
لو ينفع الكلام
وما كل هذا الذي يقال
والذين حرقنا اصابعنا . .
قبل ان تصل النار ابوابهم
لم نجدهم . . وقد داهمتنا الحرائق .
فاستسلموا . . واستطاعوا البكاء
وما كل هذا الذي يقال

١٩٨٦/١١/١٨

سليل المياه

▪ لطفية الدليمي

ملاحظة . . قصة « سليل المياه» وقصص آخرى تشكل بمجموعها رواية بالاسم نفسه، ظهرت احداها وهي «ليلة العنقاء» في مجموعتي الجديدة «عالم النساء الوحيدات» في القصتين شخصيات واجواء مشتركة .

١ ـ «الطوفان»

بعـد أربعة أيام من الطوفان، ظل ماء ديالى يبدو لهم ذوباً من غرين أحمر وقشور شجر وأعشاب ورغاوى وكانوا يسمعون للنهر دمدمة تشبه زمجرة رعود بعيدة .

ظنوا أول الأمر انها تحدث بفعل ارتطام أجنحة الريح بتيار الماء المندفـع عارماً وسط النهر، انما، لما هدأت الريح ظلت الدمدمة تسمـع من فوق الاجراف، فعرفوا عندئذٍ ان الهدير كان يتصاعد من أعماق نهرهم الغاضب .

تمتد في الجهة الآخرى للنهر اراضٍ بور شاسعة لا ينبت فيها سوى الخروب والعوسج وخمس نخلات عجفاوات وحيدات ترتمي فيها وراءها تلال محروقه فيها اوجار ثعالب وذئاب، وتعيش فيها حيوانات الغرُير وانواع من الافاعي، ووراءها آبار مياه عذبة لاتنضب، تتردد بينها اصداء البراري على مر الزمان . .

أمـا هنـا في هذا الجـانب حيث يقفـون أمام الطوفان، فتوجد الاجراف العالية والأصوات والأصداء والظلال والبساتين والقرية وتنـانيرها وأنوال نسيجها وجداولها وماكنة الطحين وكورة الفخار ومسجد الولي أبي الغيث شفيع الظماء، قرب الجدول، وعلى مرتفع من الأرض خارجهـا المقبرة وفي طرف منها مرقد الولي ابي محمد الشبلاني وعند حدودها تمتد مستنقعات صغيرة ينمو فيها الأسل، وفيها وراءها ترتمي خنادق الحروب القديمة .

وبـين الـظلال والـدروب المشمسـة ومغـاور الاجراف وعتمة البسـاتين كانت تزدهر حكايات حب بين نساء مشتعلات ورجال مجنحـين، تلفهـا غمائم من سحـر وروائـح حياة وموت واشذاء نباتات لا تحصىٰ .

تجمـع الرجال عند حمى اشجار الغَرب فوق حافات الجرف المرتفع، وكلما نشطت الريح لفحت وجوههم رطوبة هواء الفيضان وذَفره الخانق ممتزجة بعبق غبار طلع النخيل .

كانـوا يرقبون النهر الذي كبر واتسع في غفلة منهم ويتابعون نوبـات جنـونـه وسكـونـه ويحرسون أوهام سعادتهم من غدره، ويتذكرون حكايات فيضانات غابرة .

لف أحدهم سيجارة بورق السـ:لاق ،رجحو ليتف نم دنزب اهلعشاو ةفيفللا قصلا ،غبتلا هناسل عذلف هباعلب ةقرولا فرط لبّ ،هراجل غبتلا سيك لوانو »ديشرلا« ةملاع رثاؤ

ـ من يصدق ان هذا هو نهرنا، هذا هو ديالىٰ الوديع ضحل المياه الذي لم تكن تسير فيه سوى «الاكلاك» الصغيرة

فجأة ارتفع صوت احدهم يسأل : اين ايوب النهري؟

ـ اين ايوب السقاء، لم نره هذا اليوم؟

ـ ايكون مريضاً ولم يأت، ايكون. . ايكون؟

قال أحدهم . . هل غرق ايوب؟ . .

ضحكوا . . هو ابن الماء ولن يجرفه النهر،

وارسلوا فتى يبحث عنه وبعد ساعتين عاد من دون ان يعثر على ايوب :

ـ سألت عنـه، سألت النسـاء، والاولاد، فتشنـا عنـه في بيته، لم

نجده. لم يره أحد، . نسيه الجميع.

مرر أحد الرجال لسانه على شفتيه يمسح عنهما ملح الرمل ومرارة التبغ قال: سيأتي، لن يضيع ايوب. .

كان «ديالى» يأتي اليهم في سنوات الرخاء بالقوت والفرح وكانت العرائس تُزَفُّ على اطواف الخشب، ويأتي الصيادون وتجار الغلال في قوارب مصبوغة يقايضون التبغ الجبلي والجبن والعسل والملح والقمح ورز الجبال الشبيه باللؤلؤ بالتمر المكبوس ودبسه، وماء الورد وشراب الرمان والحصر وسلال الخوص، وكان الصيادون وأصحاب الاطواف ينزلون القرية، يبيتون في الخان او في التكية ليلة او ليلتين، ثم يواصلون ارتحالهم في النهر عائدين الى قراهم أعلى النهر او منحدرين الى قرى لم تسمر على حكاياهم ولذائذ ما يحملون من ثمار.

اما الآن، وفي أيام غضب النهر فلا يأتيهم الماء بغير الأسلاب، نذر الكوارث، ويسرع الى هنا جارفاً بتياره الاكواخ والزرائب. هاهم يرون مع الزبد الأحمر جذمات أشجار وأعمدة خشب وجلوداً وفروات كباش وقرون بقر وملابس وسلال قصب ومهود اطفال واقفاصاً، وقبل يومين انتشلوا جثة شيخ، وألقى الماء على الضفاف المنخفضة خارج القرية شياهاً نافقة منتفخة البطون.

قال أحدهم: كما يأتي الينا بكل هذا فأنه يأخذ في غفلة منا ما يريد.

قبيل الغروب رأوا النهر ينعس، ويتمدد على الضفة المقابلة، يطوي اجرافها المنخفضة تحت ذراعيه وينام عريضاً واسعاً على الأراضي البور الظامئة ويرعش سعف النخلات الخمس العجفاوات أمامهم، ثم يمد جسمه اللامع حتى تصل اطرافه الى التلال المحروقة.

في احمرار الشفق رأوا الماء وردياً، قال أحدهم:

- اهكذا هو البحر. . ماء بلا حدود؟

كانوا جميعهم يجهلون ما البحر، والذي رأى بحراً من بينهم كان قد مات، المرحوم حسين العبد الله كان يبيع برتقال بساتينه في البصرة ينقله في القطار، وفي البصرة يمضي أياماً يتفرج على الشط الكبير الذي تسبح فيه المراكب والحيتان وتسير على جوانبه نساء سمراوات بلون القهوة مدهشات ويتحدثن بأصوات صافية ويشترين برتقاله الحلو. .

- انظروا، انه يسفح مياهه الفائضة على تلك الأراضي البعيدة. . لن يفيض على هذا الجانب.

كانوا يطمئنون خوفهم بامتداح النهر الذي كان يسمعهم ويضحك من سذاجة خوفهم.

امامهم. صعد القمر من وراء التلال وكان الضياء محجوباً بغلالة من تراب أحمر. صمت الرجال ثقيل.

قال أحدهم بعد برهة. روى ايوب عن فيضان قديم حدث في اعالي النهر هربوا معه الى الجبل وحاصرهم الماء أربعين يوماً صنعوا اطواف من شجر الجبال وتجولوا في المياه فوق سطوح القرى.

نسوا ان للنهر أساليبه ومساربه السرية نسوا أن ديالى كان طوال تلك السنوات مأخوذا برائحة البساتين وبه حنين جارف لعناق النخيل، كان يسمع زفرات العطش في تشقق قشور الشجر، عندما ينهال مسحوق اسود كالفحم من تحت قشرة القوغ، يرى العطش في أماليد الصفصاف الحمراء وانين الزعرور. تسلل دون هدير وانساب ماؤه في القنوات والمسارب السرية ملأ السواقي وغمر المتون الترابية واختلط طميه بدفء الأرض وانتشى بانسيابه في الرمل وفي فجوات اسوار الطين المعوسجة وجعلها تتهاوى أمامه، ثم تجرأ فتذوق ملح الصبير وحرقة حليب التين اللاذعة وحموضة نسغ الرمان ومرارة النارنج ثم منحته كل المذاقات قوة فصعدت مياهه بدفقات سريعة الى اعالي النخلات الفتيات وعرف حلاة الجمار في قلب جذوعها.

لو كان للنهر صوت لصرخ من فرط تشوته بهذا ولاندهش من فرط جهامة وجوه الناس امامه. كان النهر يردد لنفسه بصوت الخرير والفقاعات سوف يفهمون عندما يرون تراب جسدي.

غريناً أحمر، دماً لأراضيهم الشائخة، ولكن انىٰ لهم ان يفهموا؟.

استسلمت البساتين للنهر دون مقاومة، قالت له:

- دعك منهم، تعال واحمل الي روائح الجبال البعيدة وبذور الوديان وبيوض فراشات البراري. . لقد جفت عروقي وسئمت مياه الجداول الراكدة البطيئة. .

عند منتصف الليل، ولم يظهر ايوب النهري سمع الهدير أعلى من ذي قبل، بدا ان النهر يفور لينضج لهم المصيبة، انهارت كتل ترابية من الاجراف العالية واحدثت دوياً تردد صداه بين الضفتين والبساتين.

قيل: الانهيارات أعلى نذر الطوفان . .

صرخ الصغار وارتعشت اذناب القطط وصهلت الخيول وانتصبت أذان الكلاب وبعد برهة حل صمت مريب في كل مكان . .

حملت النساء حزم الحطب والاخشاب والسعف ليدعم بها الرجل السداد الرملية، كدسن الحزم امامهم فأخذ الرجال يلقون عليها كتل الطين والرمال الرطبة وقد ايقظت حماستهم رائحة النساء. خيل اليهم ان الماء انخفض في النهر تنفسوا بعد الجهد. اسندوا ظهورهم الى جذوع اشجار العفص والنخيل وارتخت الاجفان بعد انشداد التيقظ. النوم. . ذهب بعضهم الى البيوت، الى الفراش، الى النساء. مست يد رجل عنق امرأته المضيء على الوسادة، دفعت اليد عنها مستنكرة «الكارثة على مشارف بيوتنا يارجل» وكان فظاً مثل ذئب أهاجته رائحة الطوفان.

المرأة لم تسمع كلماته، كان رأسها مسكوناً بهدير ودمدمات النهر وصدى انهيارات الاجراف.

كان الذئب يبحث عن أفراح لجسده المتعب الخائف ويريد أن يأخذ شيئاً من الدنيا قبل أن يأخذ النهر كل شيء.

قالت المرأة: أتراهم جميعاً مثله؟ . .

في الفجر ايقظتهم النساء اللواتي سكنهن الهدير وصياح الديكة وعواء بنات آوى: النهر خدعنا، كان النهر يجري مطمئناً تارة ومهتاجاً تارة اخرى في المسالك وأفنية البساتين والحقول المنخفضة وراء القرية، طوّق النهر البلدة بأذرعه كادت تختنق. طوى الماء الأرض تحت بطنه اللينة وانساب مكتسحاً حدود البساتين كلها متدفقاً فوق منحنيات الطرق، جارفاً اكداس السعف والدمن وصوى الحدود بين المزارع.

وفي الفجر تكومت الاجساد والامتعة ومهود الأطفال والاواني وجرار الماء فوق السطوح الحصينة تحت حشرجات الماء والضباب المتبقي من الليل.

قالت الخالة مليكة وهي ترى البساتين الشهيدة، والبيوت المنهارة والجدران المتصدعة وتسمع هدير النهر:

ـ لو كان ... معنا لأنذرنا، هو يعرف لغة الماء واسرار النهر اليس هو ابن الماء؟ . .

اسبوع واحد، وغمر من الماء، وعفن وجدران منهارة وشمس وزبد يطفو على شدقي الوحش، ولم يظهر ايوب النهري، نسوه بعض الوقت لكن اسمه ظل يتوهج وسط المياه، ويتساقط مثل قطرات المطر مع مرثيات العجائز النادبات بساتين البرتقال ونخيل الاسلاف.

لماذا شغلهم أيوب باختفائه مثلما شغلهم في وجوده العجيب بينهم؟ لماذا يقلقهم غياب هذا المخلوق الملتبس الهوية الذي كان يتنكر بثياب النساء؟

اتراه كان امرأة ام رجلاً؟ ام انه كان الاثنين معاً وما تبينوا الأمر وسط التندر والهزء واللامبالاة؟ . .

الآن لا يشغلهم ذلك الامر قدر ما يشغلهم ويبلبلهم غيابه الغامض. لقد نسوا التباس هويته ومشيته الغريبة ونسبه المجهول وصوته المفعم بنبرات وخفقات الانوثة رغم رجولته البينة، نسوا ايضاً ما كان من أمر بأسه وصبره على الألم والمكاره وزهده في امور الدنيا وعزلته، وصمته الدائم وأغانيه الحزينة، نسوا سخريتهم منه وهو يروي نبتات الشوك النامية على قبر ادعى انه قبر امه ـ يرويها بسبع جرار من عذب الماء معلناً انها نابتة من اعماق قلب والدته الحزين، كان يغني بصوت أسود مثل الليل أمام القبر وبصوت ابيض كالضياء امام النهر، كانوا يخشون الاقتراب من سره.

انصرف بعض الرجال للبحث عنه. كان الامر ذا مشقة جمة، فوسط برك الطين والمياه كانوا يخوضون ويداعب الطين اجسادهم الضامرة، وينادون: ايوب أيوب، فتردد الاجراف والبساتين الصدى عشرات المرات.

ـ ايوب . . ايوب . . أيوب . .

بحثوا في كل مكان، وراء التلال الصفراء التي تحد المقبرة في الآبار المهجورة وسط أفنية البيوت، في الخنادق القديمة التي شهدت منذ ثلاثين عاماً في الحرب الأولى معارك العثمانيين والانكليز والارمن المهاجرين ابحثوا فيها، هذه الجراح الفاغرة القديمة التي ملأها الشوك والقذائف الصدئة وهياكل الخيول النافقة، بحثوا في مخازن غلال نعوم بن يامين اليهودي بائع القمح ومحتكره.

بحثوا في كورة الفخار بين الازيار والجرار والخوابي، وبين الأسل في المستنقع وما عثروا على شيء، ثم لما عجزوا وأقروا بالأمر، سلموا بالقضاء والقدر وقرأوا سورة الفاتحة داعين له

بالرحمة ولانفسهم بالغفران ومسحوا الوجوه اليابسة بأيدٍ مملوحة بالعرق والتبغ والتراب.

وفي المساء اقام الشيخ عبد الدايم مجلس ذكر زلفىٰ الى الله تعالى، واعلاناً للحمد والشكر على نعمة نجاتهم من الكارثة اذ استثناهم القدر واكتفىٰ باختطاف ايوب الغريب من بينهم.

قالوا: ننتظر أن تطفو الجثة ـ وانتظروا دون جدوىٰ.

قال الشيخ عبد الدايم: هذه مشيئة الله ولا رادّ لمشيئته.

استمرت الخالة مليكة في رصد النهر المنسحب، وكانت تتفحص كل مايطفو على سطح الماء، وتمد مردياً من خشب الحور اللذن الى اعماق الجداول لعله يصطدم بشيء، ولكن دون جدوى.

كانت عينا ايوب النهري تشخصان أمامها، العينان الخضلتان الموشكتان على ذرف الدموع، كانت ترى العينين في الماء وفوق الشجر مثل غيمتين شهلاوين تلتمع فيهما بروق خفية.. وتأخذ في الخحيب فاذا مر أحد تكتم نحيبها وتشيح بوجهها صوب الماء..

انحسر الماء عن القرية وتراجع عن البساتين مخلفاً وراءه بركاً رجراجة من الطمى ومتاهات طينية تدور دون نهاية في مسالك البساتين..

حفرت سيول الماء اثلاماً عريضة انخسفت تحتها الأرض وغارت تربتها بفعل قوة تيار المياه وضغط الطين وترسبت فوقها الاعشاب واوراق الشجر وكرب النخيل.

وبدأت تلتمع تحت الشمس ذؤابات الاشجار العالية: فشعت اولاً خضرة قلوب النخل وقمم الزعرور والعناب واوراق توت الشام العريضة الساطعة. بينما تكللت في المستوى الادنى من ذلك هامات اشجار البرتقال والتفاح والرمان بالطمي اللامع واكتست الجذوع كلها بطبقات متفاوته من الطمىٰ وبدأت تجف في الشمس وتخنق اجساد الشجر شيئاً فشيئاً بأصابع الطين القاسية، المميتة.

استحالت الأرض الى قاع فرن كبير بعد أن فَخَرت الشمس الطين وجففت الطمى فتصاعدت ابخرة كثيفة في الليل. ورطوبة وخمة في النهار وتغيرت رائحة القرية القديمة مثلما تبدلت أمزجة أهلها.

كانت الخالة مليكه تعمد كل يوم الى التجوال حول البساتين تختبر صلابة الأرض لعلها تستطيع الدخول الى جنتها الغريقة. كانت ظلال النخل الكثيفة تؤخر جفاف أرض البساتين، بينما سمعت عند ضفاف النهر وفي الأراضي المكشوفة خشخشات خفية، وكأن شيئاً يمور في باطن الأرض.. ورأت قشرة الطمي تنتفخ وتطقطق مثل خبز الرقاق وتنفصل كِسراً وشظايا عن طبقات الغرين الثقيلة تحتها.

رأت الصبيان والبنات يسحقون بعري اقدامهم قشور الطمى ويشمون رائحتها المثيرة ويستلقون على بطونهم فوق حرارتها، فتتلوث انوفهم وراحات ايديهم بمسحوق احمر ناعم مثير. يضحكون.. ويحسون في المفاصل والعروق. خريراً، وخفقات لا يعرفون من أين تجيء... كانوا يكبرون في تلك اللحظة وهم يكسرون قشور الطمي ويهرعون نحو الضفاف ويلقون بانفسهم في المياه الهادئة عراة او بثيابهم محاولين الامساك بالاسماك الصغيرة التي تزلق من بين الاصابع. سمعتهم يضحكون ويضحكون..

قالت: لم يعرفوا الحزن، سيكبرون الآن، ثم يتذوقون المرارة..

عادت الى البيت، رأت الزير جافاً، لابد أن ازيار الماء في البيوت الأخرى قد جفت بذهاب ايوب وستموت شجيرات الجوري والآس في أفنية البيوت تلك التي كان يرويها ايوب بجرار مائه. ذهبت مساء الى المقبرة، الشوك يابس. والقبر تراب (لقد ازداد الآن حزن امه).

كلما اشتدت وغرة الحر تفلعت الارض وظهرت اثلام مستقيمة متقاطعة، حتى ارتسمت خرائط بالاف الخطوط المتعرجة واخذت تنبثق من ظلمات الاثلام قوافل النمل الاسود والاصفر والنمل المجنح، والخنافس الزرقاء والذراريح السامة، والزواحف الصغيرة اللامعة من ذوات الدروع.

قالت مليكة: سأبحث عنه في كل القرى المجاورة، قبل ان اشرع باعادة زرع بستاني. لن انتظر حتى الخريف مثلهم، من اين لي الصبر؟..

كانت قد اقتلعت مثل الاخرين اشجار بستانها الميتة التي افترسها الطين، وكدستها حطباً حزيناً عند سور البستان. واطلقت امامها زفرة طويلة: ضاع هباء جهد عشرات السنين. قالت لو كان لي ابناء، لاقمنا كوخاً كبيراً من هذا الحطب ولكسوناه بالسعف والحصران وطين الفيضان الاحمر، كنت سأمضي في فيئه نهارات الصيف وانا اعمل في البستان، واخزن الثمار المجففة والتمر

المكبوس . . آه لو كان ايوب هنا لأعانني مثل ابن لي وروى شجيراتي الجديدة التي سأزرعها . .

هجر الرجال البساتين الميتة منتظرين اعتدال الخريف . . طافت مليكة القرى القريبة كلها بحثاً عن ايوب في حقيقة الامر ومدعية انها ماجاءت الا لتشتري الشتلات والفسائل الجديدة لتعيد زراعة بساتينها.

كانت تجلس على قارعة الطريق امام البساتين المختنقة، وتأخذ قبضة من الغرين الهش تفركها بيديها وتشمها وتجهش بالبكاء . . من اين لكم الصبر تتركون البساتين مثل المقابر وتجلسون في المقاهي وتقيلون طوال الظهيرة؟ الا تشمون رائحة عذاب التراب؟ . . كيف تحسون بصرخات الارض وانتم لاتحملون همّ البشر، هذا ايوب! نسيتموه بسرعة، هذا الذي كان يروي ظمأكم بأعذب المياه، فكيف تلتفتون الى عذاب التراب؟ ام انكم فرحون بغيابه؟. كلا . . لن يفرح بهذا بشر.

اترى قتله أحد منكم؟ . .

من يقتل رجلاً مسكيناً مثل أيوب . . ؟ . .

وإذا قتل فاين طمرتم جثته؟ . .

لماذا يقتل أيوب؟ . . هو الذي عفّ عن كل شهوات الرجال ولم يرفع بصره الى امرأة قط . . لماذا تقتلونه؟

قال الشيخ عبد الدايم: انا لله وانا اليه راجعون

هذا ما كان ينقصنا . . خبل النساء . . هذه المرأة تهذي وتقول اشياء غريبة . . من انبأها بعفة أيوب وهو الذي؟ . . اعوذ بالله من زلات اللسان . .

قال له أحد مريديه: دعك منها ياشيخنا، هي امرأة خرفة افقدها غرق بستانها الصواب، اما رأيت ما فعلت؟ . . لقد أصبحت حديث القرية كلها، وهي تقف امام البستان وتندب وتنوح . . وتريد زرع الاشجار الجديدة الآن . . اول الصيف.

قالت مليكة للنساء: لست بمجنونة ولاخرفة، وللغرقى جثث تطفو اذا كان قد غرق، وروائح تشم، ايكون قد ابتلعه الحوت مثل نبي الله يونس؟

وسار الشيخ عبد الدايم في القرية وهو يردد:

انا لله وانا اليه راجعون، من الماء اتى والى الماء يعود، وكلّ يموت بأجل موعود، لعل الكواسج اكلته، الم تفترس الكواسج حارس العّبارة؟

قالت مليكة: أتسمَعون . . سيأتي يومكم وتأكلكم كواسج الشيخ عبد الدايم . .

اطرق الشيخ بوقار مصطنع واشاح بنظره عن المرأة وقال بصوته العميق القوي:

الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه . . هذا عقاب الله انزله بالقرية، الجنون، جنت بدور وفقد ابن الحائك عقله، وأصاب الجذام دليلة، وها هي مليكه تلحق بهم . . والا فما شأنها بأيوب الغريب؟؟

- انت قتلته يا رجل . . دمه في عنقك يا عبد الدايم.

لامتها النساء وزجرها الرجال وجاء ابناء زوجها واودعوها في بيت أحدهم:

قال الشيخ عبد الدايم: لله في خلقه شؤون، عجوز خرفة أفقدها موت السقاء المخنث صوابها . .

اجتمع في التكية رجال كثر، جلس الشيخ عبد الدايم بجبروت رجولته وقوته تحدق عيناه الناريتان في رؤوس النخل، همس لاقرب الرجال بشيء.

هب الرجل مذعوراً: اعوذ بالله . .

قال الشيخ بصوته العميق الداكن: ماخفي كان اعظم.

- اتقول انهما هربا معاً؟

- نعم هو وزكية إبنة عزيز الصياد . .

- ايوب، يعشق امرأة، ومن، زكية ابنة عزيز الصياد؟ هذه والله آخر العجائب . .

- ولا أحد سواها . .

وسرت الهمسات ولم تنقض أمسية ذلك اليوم حتى اندفعت رجوم التهم مثل سيل واغرقت اسم ايوب النهري. وفي احتدام الجنون وتأجج الغضب الذي اشعله الشيخ عبد الدايم، اشتعلت غريزة الحيوان الدفينة في اجسادهم، وهبوا للافتراس وانشاب المخالب في اللحم وارتشاف الدماء من العروق.

حمّلوا الغائب، وزر كل الجرائم والمصائب التي حلت بقريتهم حتى تلك التي حدثت قبل حلوله بينهم بسنوات اتهموه بالسرقات

وجرائم القتل المسجلة ضد مجهولين، وكسر سداد الماء في جداول الري واغراق الحقول كما اتهموه بحرق ماكنة الطحين في عام الكوليرا، واعتبروه مسؤولاً عن جفاف مياه الآبار في الصيف، وعن تفحم محصول القمح واصابة النخل بمرض الدوباس وانتشار الأرضة في اخشاب دعامات البيوت وابوابها وسقوفها، وهجوم موجات الجراد النجدي على المزارع وتكاثر الجرذان والافاعي، وتمتم الشيخ عبد الدايم، ونظر اليهم بعينين مشتعلتين وسط وجهه العريض ثم همس لكهل منهم:

- ان لعنة وجود هذا الغريب بينهم هي التي سببت العجز لبعض الرجال والعقم لبعض النساء! انتم لا تعلمون كم من وسائل السحر اتبعت وكم حجاباً كتبت واية مقادير من البخور احرقت لطرد تلك اللعنة.

واذ وصل الأمر الى هذا الحد، تبارى الذين ظلوا صامتين حتى ذلك الحين في اختراع التهم فأقسم احدهم ان ايوب كان جاسوساً خائناً يتصل بشخص أجنبي يلتقيه في المقابر وقد رآه بعينيه هاتين متنكراً بثياب درويش متجول وسمعه باذنيه اللتين سيأكلهما الدود يرطن معه بلغة غريبة ويضحكان:

قال الشيخ: ثم أنسيتم مشروع تصفية المياه؟. . ايوب، ايوب هو الذي هدد النائب «مدحت الكهلاني» بالقتل. . ان هو أنجز المشروع وتسبب في مصادرة رزقه من سقاية البيوت. .

- ولكن ياشيخنا. . أنت. . أنسيت؟

- اجل. . لم أنسَ اعرف ما تريد قوله. . لا أنكر انني قلت «أتشربون الماء الراكد المسموم وتهجرون الماء الراكض الحي للاسماك والبقر.» نعم. ضللني ذلك الشيطان أيوب. ثم اتذكرون يوم نشرت صورة النائب «مدحت الكهلاني» في الجريدة وهو يصافح الوصي على العرش في مجلس النواب. .

من الذي بادر الى تمزيق الجريدة، لعلكم نسيتم انه ايوب. كم ظلمتم الرجل الخير النائب «مدحت الكهلاني» عندما تلكأ في انجاز المشروع، كان سيفي بوعده لولا التهديد بالقتل، ايوب هذا مثل افعى التبن، فماذا كان جزاء الكهلاني منكم، حرضكم «مالك» وسواه من فتية طائشين فهاجمتم سيارة الكهلاني على مشارف القرية ولم يعد اليها. . ثم من قال لكم أنه لم يغو بناتكم، هل صدقتم أنه. . انه ليس برجل؟.

عندما تفرقوا قبيل انتصاف الليل دخل الشيخ عبد الدايم ضريح الولي الكهلاني وبرقت عيناه بتلك النار القديمة وهو يضيء الفانوس ويدخل الحجرة الأخرى ويجد زكية ابنة عزيز الصياد نائمة هناك أيقظها. وقال لها:

- إستعدي، ستأتي سيارة محمد غلام الشريفي عند الفجر، ستعيشين في جنات النعيم، قصر وحدائق ورخام وذهب وسجاد عجمي وأموال طائلة، ولكن ارجو أن لاتنسي الشيخ عبد الدايم واذكريه بالخير أمام السيد الشريفي. .

تخفف الرجال من ثقل آثامهم واوزار جرائمهم المنسية عندما القوا بتبعتها على من لا يملك حق الدفاع عن نفسه. هزوا رؤوسهم مثل الاتقياء الصالحين وناموا منتشين باعلان البراءة الجديدة.

اجتمعت النساء صباحاً لدى مليكة ليسمعن ماتقوله عن هذا الذي اعلنه الرجال.

قالت: هذا شأنه طوال سنوات وجوده بيننا، هذا الغريب الشيخ عبد الدايم، يقدح الشرارة فيهرع الآخرون لرمي الحطب اليابس. .

من هو الذي قتل مالك ابن عم بدور، من تسبب في جنون بدور وسحر اختها نجمة التي تحادث الحيوانات وتسحرها؟. من كان يلتقي بالغرباء في المقبرة؟ من الذي يزور الكهلاني والشريفي، من الذي أغوى النساء اللاتي تعرفون؟

قالت آمنة زوجة هادي الحائك:

- انا حزينة ياخالة مليكة وعيناي لاتكفان عن ذرف الدموع، ابكي من لا تبكيه أم ولا زوجة ولا ولد، ولايمتلك شبر أرض لقبر. ولكن مانفع الكلام. ذهب ايوب وقال عبد الدايم ما قال. .

قالت مليكة. . صدقت مانفع الكلام. . هذا الذئب، عبد الدايم خدع الناس طوال تلك السنين. فما نفع الكلام. .

- هيا سنذهب معك لنساعدك في البستان وستأتي معي بناتي. .

- لولا انني ابقيت ايوب هنا لما لقي هذا المصير.

دهشت آمنة وقالت: كيف؟ انت أبقيته هنا؟ متى ومن اين جاء؟

ومن اين جاء، اكنت تعرفين اهله؟. . وتكتمين عنا السر طوال تلك السنوات؟.

- هذا ليس اوانه هيا الى البستان وستعرفين كل شيء.

٢ ـ سنوات القحط

قبل سنوات وفي أول الشتاء، قال ايوب لنفسهِ وهو يدفع طوفه مع مجرى الماء في نهر ديالى:

ـ ستكون الأرض سجني والقرية عذابي. .

وفي الحال سقط فوقه وفوق النهر ظل الجرف المرتفع، وغمره بأولى تباشير الليل، شعر إذ صار في الظل القاتم البارد انه وحيد جداً، بل وضائع رغم انه مازال في النهر لم يفارقه، هذا النهر الذي اتخذه أباً واماً، ومثوى طوال ثلاثين من سني عمره. كان وحيداً وسط الماء وقد احتجزته الاجراف والمخاوف عندما تبين معالم المكان الذي انتهى اليه:

ـ ستحط هنا اليها الطائر الوحيد، يادجاجة الماء المسكينة، ستحط هنا يا أيوب فوق الأرض وعلى التراب:

نظر الى الضفة الثانية، رأى النخلات الخمس الوحيدات على الجرف المقابل تصفر الريح بين سعفهن الهزيل فيبدين شموخاً أمام حشائش الاجراف،

قال: انه كبرياء الضائعين مثلي. .

شم الرائحة المالحة ورأى الجرف الذي يوّلد الاصداء تهيمن فوقه مثل سحابة قاتمة ظلمة البساتين العتيقة. ووراءه ترقد القرية، لفحت وجهه نسمات رطبة محملة بذفر الماء وانفاس الشجر.

قال: هي قرية أمي ولا سواها. هي التي حدثتني عنها. .

جنح طوفه ببطء نحو الشاطىء الرملي المحفور بمسارات المحار، ثبت المردي في القاع الضحل ثم هبط الى الماء واخذ يسحب الطوف المصنوع من خشب الحور الابيض والمربوط على قرب من جلود الماعز سار في الماء، رفع بصره نحو الجرف، تألق امامه في ثلم عمودي خيط من الماء كان ينساب منحدراً من اعلى الجرف نحو الشاطىء ويختفي في فوهة صغيرة مظلمة، ذكره تألق قطرات الماء المترقرقة بدموع تلك الفتاة التي لا تفارقه ذكراها، ثم مالبث ان رأى عينيها تطوفان فوق الماء وعلى الجرف. كانتا هادئتين مثل عيني طفل سعيد. . اين ذلك الرعب وتلك الضراعة؟ اين ذلك الانكسار والخيبة والألم؟.

قال: الموتى هم السعداء. .

نظر الى الوراء، الى النهر العظيم الذي يعرف كل حبات رمله وشواطئه ومغاور أجرافه وشجره واسماكه ودجاج مائه ومحاره وروائحه وتياراته ودوامات مائه. الأن سيغادره. . تردد، اراد العودة الى الطوف، توقف، سحب الحبل من الليف بقوة حتى منكبيه، كان جلده أحمر ملفوحاً بالشمس والرياح، تدلى الغسق البنفسجي مثل ستر مسدل فوق الدنيا، اعتصرت قلبه الوحشة. خاف. اقترب من الشاطىء، تدافعت مويجات الماء امامه وهو يسحب الطوف، القت بزبدها على الرمل وفوق اعشاب السعد ذات النصال اللامعة، ثم ارتدت الموجات لتضرب ساقيه بالرغوة الساخنة.

قال: هيا، يا أيوب اما ان تمضي لتدفن رفات امك او تعود في الحال من حيث اتيت «من اين أتيت؟ من كل الامكنة ولا مكان محدد لي، مشرداً كنت منذ ماتت أمي» ان نزلتَ الى أرض القرى فسأضيع، سمع النهر يهمس له: عد الي، فما انت بقادر على العيش فوق التراب، انت ابن الماء. .

قال كلا: لابد أن أفي بوعدي واحقق رغبتها.

حمل كيس الجوت المربوط حتى منتصفه، وهبط الى الشاطىء ثم ربط الطوف الى جذع صفصافة عتيقة. .

تنشق هواء البساتين، خفق فيه الحزن

قال: انها هي، قرية امي وهذه هي الرائحة التي تعتصر لب القلب وقت الغروب، قالت انها كانت تبكي في معظم الأمسيات. عندما تهاجمها رائحة المساء الكئيبة وتجثم على صدرها.

قالت له: ستعرفها. فيها روائح العفص والنخل والبرتقال والكَبَر والسوس فاذا دخلت القرية من الماء انهمرت الروائح مع بخار البساتين وانت على الشاطىء، اما اذا جئتها من جهة الأرض فستهب عليك نسائم جافة لها رائحة صمغ الخوخ وورق التفاح اليابس، ونقيع الصفصاف والقصب والدفلى، اما اذا عشت فيها ياولدي فلن تشم سوى رائحة البشر ودخان التنانير المسجورة وروث المواشي، مختلطة بشذى الجوري وطلع النخيل.

وقال: لله درك يا أمي، كيف واتاك الصبر فهجرت هذه القرية التي تحفظين أدق روائحها وتعرفين اسرارها. . اكان حباً هذا الذي حملك الى الهرب مع ابي الصياد، اكان حباً هذا الذي حملك الى الهرب مع ابي الصياد، اكان حياً هذا الذي ابعدكِ الى

قرية في اعالي ديالى قرب نهر سيروان وجعلك تعيشين بين الماء والشواطىء والاجراف مع صيادك الجوال؟.

قالت له: وما الذي يدفع بالمرء الى نسيان زمنه واهله ونفسه سوى الحب؟.. عشنا بين الاطواف والقوارب، نتنقل من قرية الى أخرى، كنت اول الامر سعيدة بحياة البراري والمياه، حتى ولدتك فبقينا انا وأنت مثل دجاجتي ماء قلقتين نحطّ على الماء تارة ونرحل اخرى.. علمتك ان تكون ابناً للنهر، تؤاخي السمك والسلاحف ولاتخشى افاعي الماء واطعمتك محار الرمل، وبيض السمك.

وتذكر ايوب تلك المذاقات: محار الرمل على الشاطىء، يشوونه على جمر الطرفاء، بيض السمك يشوى على «الصاج» مع الخبز، واغمض عينيه في التذاذ..

كانوا ينزلون على حروف الاجراف في مواسم الصيهود الصيفية، يقيمون كوخاً من الاغصان والحصران، يصلحون شباك الصيد، ويهيئون مؤونة الشتاء. لبناً مجففاً وخبز رقاق واقراص كشك حامضة وخضاراً مجففة... وبدأ يرى الحزن يزحف على وجه أمه، كان حزنها مخيفاً كأنه الموت، يراه يسيل من صوتها وحركات يديها، من عينيها وهي تنظر ساهمة الى الماء، من شفتيها وهي تردد بصوت جريح أغاني تعاستها وشوقها لأهلها الذين احلّوا دمها، آه، لقد مر زمن طويل وتراكمت على جلد أيوب احزان متتابعة، لكنه لم ينس حزن امه الشبيه بالموت.. ماتت بالحزن ولم تمت بالموت.

انه يراها الآن واضحة اقرب اليه من اي وقت مضى «هل هو القرب المادي - انه يحمل ماتبقى من عظامها» آه يا أمي انا وحيد، ولا أدري اين سيمضي بي الزمان، لا أم لي.. لا بيت والآن لا نهر.. وابي، اين ابي؟

لم يسمع صوت ابيه. سمع كلماتها البيض وسط حزنها الأسود: اذا مت فادفني بين أهلي مهما طال بك الزمان، خذ عظامي وادفنها في «بهرز» الجميلة. اعلم ان اباك لن يأخذني اليهم. الثأر لاتخبو جذوته في النفوس.. اذا احتجت لعون.. اقصد الخالة مليكة فهي التي اعانتني على النجاة من الذبح..

لماذا انهمرت عليه كل هذه الذكريات.. لماذا؟..

نظر الى الماء فرأى وجهه الأصهب الأمرد مكدراً بالحنين الغامض، ورأى عينيه الخضلتين المائيتين ومن حوله فاحت روائح اسماك ميتة، اسماك صغيرة من فضة زرقاء ملقاة على الرمل الرطب بعد ارتداد الموج.. تذكر «بنات الجرف» تلك المخلوقات العجيبة التي حدثته أمه عنها، بنات بأجساد بيض مثل الجبن، يختفين في مغاور الاجراف المقابلة للقرية فاذا نودي عليهن رددن الاجابة اصداءً متعاقبة، انهن يقلدن اصوات الناس، ويسحرن الرجال، قالت له: يقال انهن بنات السعالي، أو انهن بنات عاشقات غرقن في الماء ثم انتشلهن ابن النهر. جرّبَ أن ينادى، ان يطلق صوته مقابل الجرف، نادى: بنت الجرف... اوف.. اوف..

نادى: ايوب.. اوب.. اوب..

خجل من عبثه ثم سمع بنت الجرف تردد اسمه مرة واثنتين ثلاثاً وتناهى اليه صوت ضحكات..

ارتقى الجرف. تمسكت يده باغصان شجيرة طرفاء، افلتت الاغصان من يده، التفت: بنات الجرف عاريات ولهن اجساد بيض مثل الجبن، لمح شبح احداهن تهبط على الشاطىء المقابل ثم تسرع وتغطس في الماء ورأى ظهرها الناصع يلتمع في ضوء شمس الغروب.

- بنت الجرف... والتفتت اليه فاذا هي فتاة الطوف، التي غرقت ولم تفارقه عيناها: ابتسمت له عبر النهر مثل الحلم.. توقف، قال: لن انسى وجهها. وتلاشت صورتها ورأى طائراً أبيض في مكانها، ثم رأى سمكة، ثم رأى نجمة تلتمع في الافق.

زلت قدمه في الرمل المتفتت، احدث جلبة، طارت طيور الشقراق الملونة وصاحت، طارت ورشانة لها ريشات بيض على ذنبها، صعد الى اول البساتين، بلغ الطريق. وصل القرية، مساء البرد الموحش، ولا أحد، الابواب موصدة وليس ثمة غير صياح الديكة وثغاء الشياه واصداء غناء بعيد. لمح شبح رجل يسير في العتمة الخفيفة وتهتز قامته في المدى كلما سقط عليه نور الفانوس النفطي المرتعش.

تبعه ايوب ولا يعلم لماذا دخل الرجل باب مسجد قديم فدخل وراءه، كان مسجد الولي أبي الغيث جالب المطر وشفيع الظماء رأى جمعاً من الرجال في الباحة أمام الرواق الذي ترفعه أعمدة خشب مزخرفة التيجان خددتها الارضة، كانوا يرفعون صلاة الاستسقاء فقد احتبس عنهم المطر واوشكت الحقول ان تجف وصوحت اغصان الشجيرات الصغيرة.

تردد ايوب لحظة.

- ادخل ايها الغريب، ادخل، مرحباً بك ياضيف الله وعبده، والله اني ارى فأل الخير في هذا الوجه الاصهب، لعلك بشير الغيث المنتظر ياضيف ابي الغيث..

تعالت الاصوات بالصلوات، وانغمر ايوب في نشوة الخشوع، وضع الكيس جانباً وشاركهم صلاة لا يعرفها هو الذي ما غادر الماء يوماً ولا عرف الظمأ ولا الجفاف.

عندما فرغوا من الصلاة اقترب منه الرجل الذي رحب به بلحيته الكثة ووجهه العريض وحدق فيه بعينين لهما وهج من نار فانطفأت نيرانه في عيني ايوب المائيتين، قال له:

انا الشيخ عبد الدايم، قل لي ماذا جئت تنشد في قرية الجوع والقحط ايها الغريب؟.

- ماجئت لابقى، انا عابر سبيل مغادر فلا تخشوا شيئاً.

كان الليل في مسجد ابي الغيث مبسوطاً كأنه يد حانية قليل الظلمة قليل البرد وبه فيض من أمان لولا عيني الشيخ الناريتين..

أحس ايوب بظمأ يأكل لسانه، كأنه لم يذق الماء منذ سنين، اراد ان يقول شيئاً تريّث، ثم بل شفتيه بطرف لسانه اليابس، قال.

- جئت ادفن رفات ميت واعود، فلا تخشوا أن ازاحمكم في لقمة أو رزق.

ابتسم الشيخ عبد الدايم وهو يرى الغضب يفيض في العينين الرقراقتين، اقترب منه وقال بصوت عميق بعيد الغور:

- ابن من انت؟

- عبد من عباد الله.

- اهذا هو الرفات؟

- اجل.

- سنعينك في الدفن فلا تبتئس، تبيت الليلة معي في ضريح الولي ابي محمد الشبلاني وفي الفجر نقوم بالدفن، ولكن، الا تقول لي لمن هذا الرفات؟

- لأمي.

- لماذا تقلق هدوءها ياولدي وتطوف بعظامها في البلاد؟

- احقق رغبتها، تريدأن تدفن بين اهلها.

- أتعرفهم؟

- لن يتعذر عليَّ ذلك، سأسأل.

- الاتثق بي؟.. سأبذل لك العون كما ابذله لكل ذي حاجة خالصاً لوجه الله تعالى، ولن اسألك من تكون..

- ولكنك ستعرف..

- واين تريد ان تدفنها؟

- نتحدث في الأمر في حينه.

- انت اذن ضيفي هذه الليلة، هيا تعال معي الى مرقد الولي ابي محمد الشبلاني، فلا يزال لدي رغم القحط بعض التمر وارغفة الخبز. خبز السمسم والعسل..

- لست بجائع ياشيخنا. ولا أنشد سوى مهجع أمضي ليلتي فيه..

اخذه الى المرقد في اول المقبرة على المرتفع، غرفتان تحت قبة بيضوية من طين تعشش فوق قمتها اللقالق، وتبني الخطاطيف اعشاشها قباباً من الطين تحت طنف القبة الكبيرة وفي احدى الغرفتين، مرقد الولي الشبلاني وفيه الضريح محاطاً بحاجز من قضبان الحديد وقد لطخت احجاره بأكف من الحناء وكللته غمامة من قماش أخضر كان الشيخ عبد الدايم يقتطع منه شرائط مباركة يقدمها لزوار الولي اللائذين بحماه. الطالبين غوثه، يعقد لهم الشرائط حول الرسغ والعنق واطراف الكوفيات والعباءات فيدفعون هباتهم له بينما يقيم الشيخ في الغرفة الثانية ويستقبل فيها قاصديه من المرضى، العواقر والممسوسين والمأخوذين والمصروعين فاذا أودع احدهم لديه. عمد الى تقييده بالسلاسل او سيور الجلد الى حاجز الضريح وشرع يضربه بالعصي لطرد الشياطين والجن من الجسد المهزول الجائع حتى تخور القوى وتهمد الاطراف في غيبوبة الألم وتسيل الدماء ويعلو الزبد فوق الشفتين. وكانت له مع النساء شؤون عجيبة.

قبل ان يناما قرأ الشيخ ادعية واحرق بخوراً من أصماغ جاوية واوراق نبات جافة وأبازير فامتلأ الجو برائحة مغثية.

وضع ايوب الكيس جانباً وتمدد، سمع عواء بنات آوى وهمهمات الماء في الجدول القريب وحفيف اغصان الصفصاف.

وازعجه زحف السحالى وخفق اجنحة الخطاطيف واللقالق.

نظر الى المقبرة من النافذة ذات القضبان ومالبث ان أغفى..

وفجأة، ولايدري كم مضى عليه من الوقت وهو نائم هب مذعوراً كأنما مسّه العذاب. واندفع يجري باتجاه النهر يتفقد الطوف، هبط الجرف، فما وجد غير بقية من حبل تتأرجح من

جذع الصفصافة التي ربط الطوف اليها، وآثار اقدام كاد يمحوها الموج.

جلس برهة على الرمل، هالك الفؤاد محزوناً، الطوف لم يكن ملكه بل هو لصياد استأجر أيوب بجهد يده، فكيف سيعود، ومن سيصدق ان الطوف سرق وقد انتوى بيع خشبه هنا؟

وعندما عاد، كان الشيخ قد استيقظ.

- افتقدتك ياضيفنا، حضر المشيعون قبل قليل ودفنوا السقاء قاسم الارمل العجوز الذي كان ينقل الماء الى بعض بيوت القرية... ابقى لنا المشيعون اقراص التمر والفطائر، هيا سندفنها الساعة لترحل مبكراً كما قلت لي..

- لا أهمية للاسراع بالامر الآن، فقد تغير كل شيء

- ماذا حدث؟

- سرق طوفي، ولا أملك ان اعود الى هناك.

- لا اله الا الله، لا اعتراض على مشيئته. قل لي، اين تود ان تدفنها. من هم اهلها؟

- آل عبد الله، سلمان العبد الله وحسين العبد الله

حفرا اللحد، اقاما صلاة الميت على الرفات، اهالا التراب فوقه.

وضع الشيخ يده ذات خاتم العقيق الأحمر على كتف ايوب، ارتعش ايوب للمسته المخيفة، نظر الشيخ الى الوجه الامرد الحزين المغلوب على أمره. كانت عينا ايوب غارقتين في بركة من دموع حبيسة.

- ستبقى هنا.

- وكيف أعيش؟

- تعمل معي.

- لا أجيد من الاعمال سوى القليل. انا صياد سمك ابن صيادين لا أعرف سوى التجوال في الماء واعداد طعوم الصيد ورمي الشباك..

اطرق الشيخ برهة، اضطربت المياه في اعماق ايوب، مياه عمره كلها، وغمرته بغيوض من الخوف واليتم.

- «لن يمضي هنا، سيعود الى النهر. بل سيبقى يعمل ويجمع ثمن اخشاب الطوف ويعود الى النهر وفيه يعيش وفيه يموت».

لم يمضي يومان على وصول ايوب حتى هبت رياح الجنوب الشرقية، وتجمعت السحب وقبيل الغروب تفجرت الرعود وانهمرت امطار غزيرة واضاءت في مياه السماء ارجاء البساتين فاستجابت الاشجار والارض وجرت سيول المطر في الاثلام اليابسة الظمأى وخضع كل شيء لسلطان الماء. متفتحاً له: الجدران والخشب والسطوح والصخور والاجساد والنفوس.

ولم يتوقف المطر طوال النهار، رشح الماء من السقوف، وتشبعت الجدران به واغتسل كل شيء وعبقت الدنيا ببخار الحياة.

قال عبد الدايم لأيوب:

أرأيت؟ شهران ولامطر، وما أن جئتنا حتى حلّت البركة بيننا. وغمرنا خير السماء، انت بشير الخير. وفي يديك اسرار الماء المباركة.

- ابق هنا واعمل..

- سأعمل صياد سمك، ان عزمت على البقاء.

- لن تستطيع ذلك، هنا عائلة واحدة تمتهن الصيد ولن يجرؤ احد على منافستها، اب وثلاثة أبناء، حاول غيرك ان يفعل فهددوه..

- اذن لاعيش لي في هذه الأرض.

- الا تجيد القراءة والكتابة يارجل؟

- بلى، تعلمت من تجار الغلال وبعض المسافرين وفي القرى حيث كنا نقيم احياناً كان بعضهم يحضر لي كتباً. وكنت اشتري اذا تيسر لي المال..

- هذا نبأ عظيم، ستعمل معي، تساعدني في كتابة الاحجبة، وتتعلم الرقى والتعازيم وقراءة المدائح في الاذكار، انت مبارك، وفيك الخير وهذا المطر الدليل الذي لاريب فيه.

- لااعمل الا ما أعرفه واريده

- تموت جوعاً.

- اعمل اي شيء سوى هذا الذي تعرضه علي.

- ستندم..

تذكر حديث امه له: «انت ابن الماء، فلا تذهب الى قرى الناس واحذر ذئاب الأرض وافاعي الظل». تذكر صباه.

يوم كان يعد طعوم الصيد ويجمع ديدان الوحل الحُمْرَ ويصنع من مزيج سم السمك مع العجين كراتٍ حمراء يلقيها في النهر تلتهمها الاسماك الجائعة ثم لا تلبث ان تطفو وتسبح مضطربة وتغوص ثم تطفو محركة زعانفها ونافثة الماء من خياشيمها وبعد

برهة تهدأ فيجمعونها بالشباك الصغيرة.

صحب الصيادين والتقى اناسا مختلفين في رحلات نقل الغلال من منحدرات الجبال الى قرى السهول، تعرف الى تجار الحبوب وبائعي التبغ الجبلي والمهربين

وتعلم كل شيء، رأى شتى حالات البشر وعرف الجوع والظلم وشهد صفقات عجيبة كانت تعقد على الاطواف، غلماناً يباعون أيام القحط، وعشاقاً يتخلون عن محبوباتهم اللائي هربوا بهن مقابل بعض المال.. هناك في ذلك الزمن رآها، أتى بها رجل ادعى انه هارب بها من سيوف أهلها ليتزوجها بعيداً عنهم، كانت مثل بيدر من قمح، عطرة، ناضجة وساخنة، وخيل اليه انه رآها من قبل، ربما في احلامه، او لعله صادفها عند شواطىء القرية، واكتشف في عينيها شيئاً غريباً لم يرمثله، نظرة لا تشبه نظرات البشر، انه يذكرها الآن بتلك النظرة لا يجهلها المشرق كله، نظرة فيها مزيج من الفرح والندم والخوف والعذاب والاستسلام والعناد نظرة قلقة مدّمرة لم ير مثلها في حياته

نظرت اليه بها، بتلك النظرة العجيبة فاكتشف ان في عينيها ضراعة روح مهددة. خجل من النظر اليها وهي مع الرجل، فعمد الى تحريك المرادي الى جانبي الطوف ودفع الماء بقوة، أحس بشيء ما ينفذ الى اعماقه المائية اذ اقترب منها وشم رائحة قمح طري وقرنفل مسحوق. رأى جدائلها السوداء على صدرها ولمح أعلى ذراعها لكن ذلك الوهج العجيب في نظرتها القاتمة الحّ عليه فشغله عن رؤية كل ماعداه.

اقترب من طرف الطوف ليضيء فانوسه المعلق في عارضة السقف، غمرته رائحة كثيفة عرف فيها رائحة الخوف.

ذكرته برائحة امه ايام ذبولها واقتراب موتها، عندما سقط ضوء الفانوس على وجهها القمحي برقت عيناها بومض أسود كالليل، رأها كتلة من عذاب وخوف، كأنما كانت تحدس مصيرها، قبل ان يبلغوا القرية التالية على النهر قال له الرجل:

- توقف هنا، لي قريب ينتظرنا على الشاطىء.

صعد الى الطوف رجل ضخم ميز فيه أيوب احد تجار القمح كان قد استأجر طوفه ذات يوم لنقل غلاله الى المدينة.

قال لنفسه: ياديالى.. يانهر المفاجأت.

اقترب الليل من منتصفه، لاحظ ايوب أن الرجلين قد انفردا في جانب من المال، ثم يقتربان من الفتاة.

قال لها الرجل الذي أتىٰ معها«ستذهبين مع قريبي الى قريته، وسألحق بكما بعد أن أطمئن لنتجنب الملاحقة.

قالت الفتاة: لن اذهب، وسأبقى معك، او تعود بي الى اهلي.

-أجننت؟، اتريدين أن تذبحي؟.. كلا ستذهبين لا تكوني عنيدة، اذهبي الى أن تهدأ الأحوال ويكفوا عن مطاردتنا.

بكت، قالت لن اذهب، تمسكت بثياب، نظرت اليه مستفسرة، غاضبة مفجوعة، مخذولة.

قال: ستكونين في امان، هيا، تهيأي للنزول معه في القرية التالية.

قالت له بصوت ضارع مجروح: بحق محمد وكل الانبياء لاتتركني:

قال التاجر: اطمئني، لاتخافي، انت عزيزة لدينا.

ورمقها بنظرة من يتفحص بضاعة اشتراها.

ايوب يذكر نظرتها المجنونة وحزنها الاسود، ارتعاشه جسدها وهي جالسة على حافة الطوف ملتمة داخل عباءتها ونظرتها تطفح بالرجاء والضراعة، التقت عيونهما، قالت له النظرة اليائسة: انقذني، افعل اي شيء قبل فوات الأوان.

كان في العشرين، صغيراً وأعزل ووحيداً وكانا شرسين مسلحين واية حركة او محاولة منه تؤدي الى القائه في النهر ومصادرة طوفه.

عند منعطفات النهر بين جبال الحصى تزداد المياه اضطراباً وتتولد شلالات على المنحدرات تجرف الطوف بقوة امواجها وانحدارها. تمايل الفانوس المعلق في الطوف، سمعها تهمس أو خيل اليه انه يسمع صوتها: انقذني،.. الا تفهم ما يدبرونه لي؟...

اقترب منها، اراد ان يقول شيئاً، توقف دفق المياه واصطفاق اوراق الشجر على الضفاف توقف كل شيء، نظر الى الرجلين احس بالخزي من أجلهما، وبالحزن والرثاء من اجلها. كانت عيناها تبحثان عن بارقة أمل في وجهه... كلا، لم يكن بوسعه ان يفعل شيئاً.

كره نفسه والرجال، والنهر والعالم كله، نظر الى السماء والتلال الجرداء ورأى الرعاة يسوقون قطعانهم التي ترن اجراسها ويلتمع

فوسفور عيونها في هدأة الليل وسكون المنحدرات. ارتعش، وتجمد في مكانه حين اضطرب الطوف بغتة ومال وسقط جسم في الماء وغطس فيه، صرخ الرجل منادياً باسمها:

ـ زكية..

كان التيار جارفاً وشلالات النهر هادرة.

ـ زكية.

وصفق كفيه، وضرب رأسه وفي الظلمة القى ايوب بنفسه في الماء، سبح في كل الاتجاهات وغطس، هو العالم بالنهر ومواقعه واسراره ودواماته. لم يمسك بشيء، لم يجدها. جلس مبلول الثياب على الطوف الساكن والرجلان ينظران اليه.

وهطلت امطار غزيرة واختلطت مياه السماوات الراكضة الغائصة في النهر كأنها النصال.

قال ايوب: وبكتها السماء معي..

وظلت ذكراها المريرة حية في ذاكرته. وامتزجت مرارة هذه الذكرى مع الم ذكرى امه، وكان وجها المرأتين يمتزجان في مخيلته ويغدوان وجهاً لا مرأة واحدة.

كلتاهما قتلها الحب والماء، أولا هما خاسرة في الحب والاخرى مخدوعة به.

كره ايوب الرجال وعالمهم وقسوتهم وأحب دنيا النساء وتغير شيء ما في اعماقه...

ومنذ تلك الليلة لم ينقل مسافرين على الطوف الذي يعمل فيه.

واكتفى بالعمل «سماكاً» مع صيادين من معارف أبيه.

كان ينحدر في النهر ثم «يغرّب» فيه حسب حالة اسماكه وتياراته.. وحيداً صامتاً لا يتحدث انما يردد بعض أغاني النساء الحزينة.

قبيل بزوغ الشمس قصد ايوب القبر ليلقى تحية الوداع على امه ويرحل، سمع نحيباً مكتوماً ورأى امرأة متلفعة بعباءتها تنتحب لدى القبر المجاور لقبر أمه.

من أنت؟.

ورفعت امرأة مسنّة سمراء وجهها اليه، وسألته بدورها

ـ ومن تكون انت؟..

ـ هذا قبر أمي..

ـ وهذا قبر زوجي، انا ارملة حسين العبد الله. من انت يابني؟

ـ انا.. انا ايوب ابن زهرة بنت سلمان العبد الله وهذا قبرها، دفنتها قبل يومين»

ـ انا زوجة عمها.

ـ انت الخالة مليكة، الست أنت؟

ـ بلى انا هي، كيف ماتت، ومتى؟..

ـ منذ عشرين عاماً واوصتني ان احمل رفاتها الى هنا لادفنها بين اهلها.

ـ كيف ماتت..؟

ـ لم تتألف مع الماء. النساء لا يروق لهن التجوال في الانهار واجسادهن لا تقبل الرطوبة وتميتهن اذا جاورها الحزن، هكذا كانت تقول لي، وبدأت تذبل يوماً بعد يوم ولم يفعل لها ابي شيئاً وظل يتجول بها في النهر كان ابي يرحل عنا اسبوعاً او اثنين، ثم يعود الينا، يحكي انباء رحلته وافراحه وصيده متجاهلاً حزن امي ووحدتها. الرجال قساة ياخالة، الرجال لا يعرفون الحنان، لهم قلوب من حجر ودماء لا يستهويها سوى المال..

ـ ولكنه كان يحبها يابني.. وكاد يجن قبل ان يتزوجها..

ـ اوهام، كل الرجال الذي صادفتهم وعرفتهم، أبي والآخرون لايحبون سوى أنفسهم وعملهم والمال.. الحب وَهْمُ النساء وحدهن..

ـ يالهفي عليها، أكانت تعيسة الى هذا الحد؟

ـ وماتت بحسرتها ولوعة فراقها لاهلها وانصراف رجلها عنها بعد أن باعت من اجله الاهل والدنيا ومافيها..

ـ وانت ياولدي؟ ماذا أنت فاعل بنفسك؟

ـ انا راحل الآن ياخالة، ولست ادري الى اين، فانا لا مأوى لي وقد سرق طوفي والموسم ليس بموسم صيد ولا أجيد من اعمال سوى ما يتعلق بالماء.

ـ انت ابني، انت إبننا بما انك ابن زهرة ولك في اموالنا نصيب شئنا ام أبينا.

ـ لا أريد ان يعرفني احد، لا أخوالي ولا الآخرون..

ـ لن يعرف احد من انت، سأتدبر أمري بمفردي، تعال وعش في البيت الذي كان يسكنه قاسم السقاء وهو من بيوتنا، وسأعلن لهم انك قريب له جئت تعوده ولم تدركه ثم.. مارأيك ان تخلفه في عمله؟

ـ انا ؟ . انا اعمل سقاءً؟

ـ اليس عملاً له علاقة بالنهر والماء، وستساعدني في البستان كما كان قاسم السقاء يفعل.

ـ كيف ادخل البيوت وأنا هذا الرجل الذي ترين، من يرتضي بهذا؟

ـ دع تدبير الامر لي . . وعليك ان تمتثل لما أشير به عليك.

فما رأيك لو تشبهت به . . وارتديت ثياب النساء لتدخل الطمأنينة الى قلوب الناس وتدخل بيوتهم ؟

ـ أنا . . كلا . . كلا . . لن افعلها.

ـ فانتظر ان تموت جوعاً، النخل لم يغل تمراً . . وخبزنا طحين دخن وذرة وطعامنا جذور نباتات البر. وحقولنا احرقها العطش ولا عمل في القرية لغريب مثلك . .

ـ اصغ الي يابني، ما ان تتشرد بين المتسولين والدراويش في المساجد والتكايا او ان تعيش بين البشر بطريقة من الطرق، والا فالموت جوعاً . .

ـ او ان اعمل مع الشيخ عبد الدايم، انه يعرفني وسيكشف امري ذات يوم اذا رفضت الانصياع له.

ـ دعك من هذا، ستختفي شهراً ثم تظهر في القرية بهيأة مختلفة . .

٣ ـ شفيع الظماء

على نواصي الطرقات وعند النهر، وفي البيت الخرب الذي آوىٰ اليه، كانوا يسألونه صباح مساء ولايكفون عن السؤال:

ـ من اين جئت يا أيوب؟ . .

فيقول وهو يشير الى النهر: من الماء . . انا ابن الماء . .

ـ ومن هم اهلك يا أيوب؟ . .

ـ أهلي؟

ـ اجل، لكل الناس أباء وامهات، اموات أو احياء فمن هم اهلك؟ .

ـ لا أهل لي. انا من الماء أتيت، وجدتني السعلاة عند الجرف. وارضعتني ولما كبرت وضعتني على الشاطىء، فأخذني الصيادون . .

ـ لماذا جئت الى هنا؟ لماذا هجرت النهر؟

ـ الا تريدون نهراً يجري بين بيوتكم وطرقاتكم؟ ويضحكون، يصمت بعضهم، يمازحه آخرون .

يسأله الصبيان: اتعرف بيوت الاسماك ومغارات بنات الجرف، وتفهم كلام السمك؟

ـ نعم . . نعم، هن اخواتي. الاسماك تحبني، تسبح على يدي وتختبىء في ملابسي عندما تهاجمها الطيور آكلة السمك . . ولكن سمكة واحدة منهن ـ وقد حدث ذلك في قديم الزمان ـ أحبت طائر الماء وصعدت من النهر الى الفضاء، وتزوجت الطائر، كانا يمضيان نصف العام في الماء ونصفه الآخر في العش على التلال . . ثم ولدت السمكة انساناً وجدوه على الشاطىء وأسموه ايوب النهري . . ويضج الصبية بالضحكات . .

امتنعت كثير من نساء القرية عن نقل الماء بجرارهن من النهر، وطلبن من ازواجهن أن يستأجروا لهن السقاء ايوب ليملأ أزيار الماء ويروي جنينات الورد والآس في بيوتهن.

ودخل أيوب النهري المتخفي بزي اقرب الى ثياب النساء بيوتهن، حمل الماء من الجدول الذي يشطر القرية ويلم شطريها بجسور من حجر ومعابر من جذوع النخل، وفي ايام الجفاف عندما يحل موسم الصهيود الصيفي في ديالى، كان أيوب النهري يأتي لهم بالماء من الآبار العتيقة وراء التلال، يعبر ديالى خائضاً في مياهه الضحله المالحة ووحل اعماقه حيث تنمو اعشاب الماء والاشنات والطحالب عندما يبطىء مجرى النهر، كان يصعد الاجراف ويجتاز البراري ويملأ جرتين من تلك الآبار البعيدة التي احتفرها اسلاف غابرون وراء التلال. ويعود حاملاً الماء الثمين في وغرة القيظ.

وكانوا لندرة الماء العذب يضعونه في آواني من نحاس مبيض وليس في زير فخار خشية ان ترشح منه قطرات او تتبخر فتضيع، وماعدا ذلك كان يملأ أزيارهم من آبار متوسطة العذوبة، كانوا يرشحون الماء في آنية فخارية مما به من علقٍ ويشربونه، ويبتاعون قطع الثلج المحفوظة في التبن والملح لتبريده . .

في مواسم وفرة المياه يرش ايوب افنية الدور ويسقي جنينات

الورد والآس ويدخل البيوت متى شاء وقد ربط رأسه بكوفية سمراء معقودة وراء العنق لتبرز من تحت اطرافها خصلات شعره الاصهب الطويل، وعلى ظهره تتدلى عباءة من صوف يعمد الى ربطها حول الخصر احياناً مثلما تفعل النساء في الحقول. .

وعلى مر السنين صار أيوب السقاء مَعْلَماً من معالم القرية وشيئاً من اشيائها الأزلية، احبته العجائز والنساء، كان ينظر اليهن بعينين من ماء وحزن، فيغرقهن في عالم الانهار والآبار والطوفان.

ماكان ايوب ثرثاراً قط، كان يؤثر الصمت بين الناس فاذا خلا لنفسه في حجرته خلع ثياب النساء وجلس يغني اغاني امه الحزينة المحفورة في عروقه، كانت الخالة مليكة تنصت في الليالي الصافية الى صدى غنائه الحزين يتردد بين النخل والسطوح، فتتعرف نبرته من صفائها المائي والأسى المنتشر منها، تقول:

- ياله من صوت صاف كأنه ماء بئر بلا علق. .

منحته النساء الرضا والضحكات والطعام وكان يعن له احياناً أن ينظر الى احداهن، ويتوق الى لمس ذراعها او شعرها او كتفها، او يحلم بالاقتراب منها ليشم رائحة النساء التي تشبه شذى القمح.

كان يسكب الماء فيترقرق من فوهة الجرة الى الزير الكبير وتتناثر قطراته على التراب الساخن، ويسمع آهة، أو ضحكة مكتومة، وعندما يلتفت، يرى عيني فتاة الطوف التي لها رائحة بيدر من قمح ذهبي، فيطرق حزيناً ويهرب الى النهر، يجلس ساعات وهو يتأمل الاعماق، حيث السمك والسلاحف واعشاب الماء والافاعي والسراطين الصغيرة. .

لم تحتجب عنه النساء فقد كن يعاملنه كما تعامل امرأة مسترجلة اما الرجال فقد عاملوه على انه رجل متأنث، ووقع في الحيرة والعذاب، كان يرى في عيون النساء وعيون الرجال ظلال الشهوات الغريبة، فيهرب منهم ومنهن ويستدعي ذكرى فتاته وأمه.

طلبت منه أمراة ان يضفر لها جديلتها الطويلة، فاجأه الطلب، وقف حائراً مبلول اليدين بماء النهر وعرق الانفعال. . اقترب منها قالت له:

- تعال. . أنا تعبة، اضفر لي شعري! تعال. .

نظر الى عنقها الاسمر الجميل والى اذنيها الشبيهتين بمحار الشواطىء الصغيرة، والى ذراعها الابيض الناعم مثل بطن سمكة شبوط وردية، وبدل أن يشم رائحة القمح الانسانية الحزينة، شم رائحة نار مالحة. . فهرب منها. . .

أضنته معرفة اسرار النساء والبيوت. واشواق النساء واحزانهن، حكت له النساء حكايا حزنهن التي لا يعرفها الرجال. وتلمست ذراعه تلك الأصابع الطويلة الناعمة القوية بفعل العمل في الخبز وحلب البقر وتفتيت عرانيس الذرة، هذه الايدي التي يراها غائصة في الماء جريئة، قوية، تغرف الماء براحتيها لتوصله الى الشفاه ذات الدكنة اللمياء، هذى الايدي التي يغمرها ماء ايوب، كلا. . انها تخيفه، يهرب. . . يهرب منها من كل النساء، من جحيمهن ونعيمهن، يهرب، وتقف عينا فتاة الطوف بينه وبينهن.

عندما بدىء بمشروع تصفية المياه وراء مسجد الولي ابي الغيث، قصد الشيخ عبد الدايم أيوب النهري وقال له: ستموت جوعاً، هذا المشروع يحكم عليك بالموت.

قال أيوب: الارزاق بيد الله. دع كل شيء لأوانه.

حزنت النساء عندما حفر الحوض وتكدست اكوام الرمل الخشن الاحمر والحصى وفرح الرجال فسيأتيهم الماء بالانابيب الى البيوت، واكتأبت الفتيات اللواتي كن ينقلن الماء بجرارهن: سيذبل الحب وتموت المواعيد على ضفة النهر ولن تسمع رنات الخلاخيل وهي توقع خطى البنات وخفق قلوب الرجال.

قال الشيخ: ماء حرام. . حرام تشربون الماء الراكد المسموم وتهجرون النهر للاسماك والبقر.

في المساء زار الشيخ قصر محمد غلام الشريفي منافس مدحت الكهلاني وأبلغه بسعيه لافشال مشاريع الكهلاني، شكره الغلامي ووعده خيراً أن هو فاز في الأنتخابات.

- نحن في خدمتك مولانا، وسأحطم الكهلاني، انت ولي نعمتنا، مولانا. . .

في ثالث أيام الفيضان قصد الشيخ عبد الدايم بيت عزيز الصياد.

قال: انتم اناس كرام ويعز علي أن اسمع مايسيء اليكم. هذا الغريب المتنكر بزي النساء، ناكر الجميل يبيت في السر امراً ضدكم فخذوا حذركم منه.

قال لأيوب: اهرب يابني، عد من حيث اتيت، رأيت من يريد بك شراً، لن اقول لك بشيئاً آخر، ولكنني احذرك، لك في القرية أعداء فأنج بنفسك ياأيوب، يسمعك احدهم تتحدث عن زكية، أتحب امرأة اسمها زكية؟

-- تلك ماتت منذ سنوات بعيدة، ماتت في النهر..

- اتعلم من هي زكية الأخرى؟... لا تعلم... انها ابنة عزيز الصياد!

وقد يصل الامر الى أهلها وحينئذٍ لن يصدقك أحد. ستقول لهم انها زكية أخرى، لكنهم سيضحكون من سذاجتك وسينتقمون لشرفهم. اهرب يا أيوب.. اهرب قبل يصل حد السكين الى عنقك..

سارت مليكه وآمنة وبناتها الثلاث في الطريق المفضية الى البساتين، انعطفن يميناً والنهر عن يسارهن، عبرن جداول عديدة، ثم سرن بمحاذاة جدول «ساقية الشيخ» الذي يروي البساتين ثم ينحدر في مجرى عميق يزداد انحداره وعمقه كلما اقترب من النهر حتى يبدو مصبه أشبه بشلال يحفر ثلماً هائلاً في كتف النهر تنهار معه الرمال والطمى بين آونة وأخرى..

لم يكن الجدول يُرى من هناك حيث تسير النساء قط. كان مختفياً تحت تشابك نباتات العليق والحلفاء والبطنج، تتصاعد منه رائحة نعناعية حلوة ساخنة، كن يسمعن خرير مائه الهادىء تحت سقف العليق.

فرحت البنات بثمار التوت الاحمر والاسود الناضج. قطفت كبراهن منه، اكلن حباته الحلوة الحامضة ومضغن البذور الصغيرة مثل حب السمسم، سحقت الفتاة حبة على وجنتيها فتلونت الوجنتان بوهج أحمر وفاحت منها رائحة امرأة شهية حلوة، أغمضت الفتاة عينيها لبرهة ومررت لسانها على شفتيها، مرق قنفذ صغير، وعبرت السحالي الطريق تاركة آثار زحفها على الأرض،

قالت الام: كان ايوب يحب ثمار توت العليق..

وقالت مليكة: عندما يساعدني في جني التفاح والعنب والتين لا يتذوق اية ثمرة من ثمار الشجر، انما يبحث عن ثمار البر فقط، يقطف الخروب وثمار الكُبر الحارقة وتوت العليق وعنب الذئب ويمضغ اوراق الحماض مثلما نمضغ اوراق النعناع.

تأخرت الفتيات، عند مبتدأ الطريق بحثن عن القواقع الصغيرة المخروطية في الرمل، وهبطت احداهن الى النهر قرب مصب الجدول، صرخت، عاودت الصراخ، لم يسمعنها، انما تنبهن لغيابها.

نادتها مليكة من البستان، تردد الصدى مابين الاشجار والاجراف.

نادتها أمها، فتكاثر الصدىٰ والاسم وعادت الفتاة تصرخ من جديد..

هرعن اليها. كانت تشير الى شيء ما يتحرك وسط النهر، ولما اقتربن ميزّن فيه ثوراً عليه جثة رجل منكفئة وقد ربطت بسيور من الجلد وتدلت اطرافها نحو الماء، والحيوانات يوغل في الماء بحمله.

قالت: هاهو ثور نجمة اخت بدور التي يضربها الشيخ عبد الدايم كل مساء ونسمع صراخها فوق سطوحنا. نجمة هذه البنت العجيبة التي تحدث الحيوانات.

صرخت مليكة: ياالهي، انظرن اليه، انه الشيخ عبد الدايم نفسه، انه المربوط الى ظهر العجل.

لبثن واقفات على منحدر الجرف وقد عقدت الدهشة السنتهن وهن يشاهدن الثور المسحور ينتفض ويسقطُ الجثة في الماء ثم يسرع عائداً وهو ينفخ ويخور ويصعد الجرف غير بعيد منهن ثم يتخذ طريقه نحو القرية.

قالت البنت: سحرته نجمة.. رأيتها تحدث افعى في بستان البيت، رأيتها تركب هذا العجل وتأمره فيطيع وقالت انها اصطادت عصافير زرقاء من الشواطىء وانها أكلت في الصباح بيوض البوم.

نهرتها أمها: كفاك هذراً، انا لا أصدق كل هذا، لا أصدق: عندما عادت النساء مساءً الى البيوت. رأين بدور جالسة عند عتبة الباب ونجمة تطعم الثور حزمة من العشب تحت شجرة الدفلىٰ وتربت على رأسه وتمسك قرنيه ثم لاتلبث ان تعتلي ظهره وتمضي به باتجاه الحقول.

ثلاث قصـــــائد

الأشباح

ينشرون مظلاّتهم فوقهم
ويزوغون في جنباتِ الشوارعِ
لاينظرون الى أحدٍ،
وإذا نظروا أجفلوا،
ومضوا يسرعونْ. . .
ليس ثمةَ من يتمهلُ منهمْ،
ولا من يرى المتمهلَ،
فالكل يبحثُ عن نفسه
ويرى غيرها في مرايا العيونْ. .
وعلى واجهات المخازن تمرقُ اشباحُهم معهم،
فكأن الهواء يطاردهم،
وكأنَّ الشوارعَ تطردهم،
والى غير ما ملجأ يهربونْ. .

■ سامي مهدي

قطارات

حين كنتُ صغيراً مُنعتُ من اللغوِ، واللهوِ،
والعدْوِ، من كلِّ شيء جميلٍ مُنعت، لأني
صغيرْ. .
وكبرتُ، وحاولتُ أنْ أتداركَ ما فاتني،
فمُنعتُ، وقيل: لقد آنَ أنْ يستقيمَ،
فما عاد طفلاً، وآنَ له أن يُحسَّ بعبءِ الكبيرْ. .
وتزوجتُ، أنشأتُ بيتاً، وأسستُ
عائلةً كبرتْ، وكبرتُ، وقلت: لقد آن لي أنْ
أمتّع نفسي، فقيل: أما آن أن يستريح
ويرحلَ رحلتَه في القطارِ الأخيرْ؟!

فضاءات ضيقة

معاً في الزمانِ
معاً في المكانْ. .
ولكننا،
حين نكتب أحلامَنا
ونقلّب أوجاعَنا
عالمانْ. .
عالمٌ من رمادٍ قديمٍ
وآخرُ من لهبٍ
ودخانْ. .

عالمان معاً. .
يالضيقِ المكانْ
يالبطءِ الزمانْ. .

قصة قصيرة

عــلاقــة

■ نجمان ياسين

تأملته بصمت وسألت :

- أين تريد أن تقبل المرأة؟

كان يتصور انها قد سألته عن مكان اللقاء بالمرأة لاعن القبلة فقال :

- أريد أن التقي بالمرأة في عراء واسع ثم ندخل ملكوت العالم تحت زخات المطر واختلاط خضرة الاعشاب ووحل الارض تحت سماوات الرب الساشعة .

تطلعت اليه بشراسة وولولت بمرح :

- انت خيالي مجنون .

هزّ رأسه وقال :

- ربما .

صرخت بجدية :

- تصور انا احبك ولااريد الزواج منك .

فكر . .

شيطانة صغيرة في رأسها شعلة نار، تقرأ لهيجل وتعرف همنغواي وغوركي وتقود التظاهرات ضد سياسة الحكومة في مدينتها الغافية على البحر.

- اسمع .

انتشله صوتها من افكاره فمط شفتيه وأتخذ سمة الجد والوقار قائلاً بخشوع :

- انا الان متعبد في معبد .

ضحكت وغمغمت :

- كنت اعرفك قبل الان ، ثق كنت اعرفك ، ولكن لم افكر بأن هذا الرجل احمق بهذا الشكل .

فجأة قال :

- حدثيني عن بلدك .

انتصبت وأخذت حفنة هواء ثم سألت :

- عني ام عن الناس؟

رمقها بخشونة جارحة وقال :

- عن الأثنين .

أفصحت :

- حياتي بسيطة هناك .

قال :-

لاأصدق .

اجابت ضاحكة :

- احب الكذب احياناً .

- اصدقي اذن .

ركضت بين الاشجار الشامخة المرصوفة حول ساحة مربعة فحث خطاه وعندما اقترب وجدها تبكي .

بهلع ورجاء انساب صرته :

- لماذا؟

- احبك احبك ايها المجنون .

اتخذت نبراته الهدوء :

- هذا لايدعو للبكاء .

واجهته :
لاتكن ساذجاً فأنا لست قادرة على ان اجعلك لي .
قدم لهـا قطعـة كلينكس ـ فجففت دمـوعهـا واكملت حين رأت نظراته تستجدي :ـ في الوطن ينتظرونني .
ـ هكذا!
واصلت :
ـ في صغـري كنت عفـريتـة اتحرش بالجميع وعندما يريد أبي ان يضربني كنت أهرب الى البحر وأرمي نفسي فأشبع من الماء وأكاد أغـرق . . يخـرجني أبي، يعـالجني ثم يبـدأ بضربي حين اصحو ، وكنت اعود للتحرش بالآخرين ثانية .
ضحك وقال :
ـ ثم؟
ـ قلت لك ان النقطـة الحـاسمـة كانت وقت تعـرفت بمـدرستي الفلسطينية التي أمدتني بكتب كثيرة .
وبحركة مرحة قالت :
وعملت في السياسة .
وغيرت نبرتها وقالت والشرر يتقد في عينيها الداميتين :
ـ في مدينتي نأخذ الطعام بالبطاقات .
رد :
ـقرأت هذا مرة .
أكملت :
ـ والبـوليس يأتي مع المـاء والهـواء، انهم يكسـرون الأيـدي ويخلعون الأرجل ، ويجيدون قلع الاظافر ووضع الملح .
أحس انفعالها الشديد فقال باستفزاز :
ـ جسدك لعنة عليك .
ضحكت، اختفى الانفعال وهمست :
ـ هنا فقط ، انتم جائعون

سأل :
ـ كلنا ؟
وشعـر بصـوت يهتف في داخله : رغم ان جسدها يثير برشاقته وتكوينه البديع الحيوان في اعماق أي رجل الا انها بريئة . بريئة محكومة بلعنة الجسد .
ضحكت ثانية وقالت :
ـ حتى انت . . ولكن حيوان وديع سالم .
تحداها
ـ لانك تجهلين من أنا .
تحدته :
كتاباتك أوضحت لي اعماقك .
قال :
ـ بالمناسبة ، انت صاحبة اسلوب شعري مدهش .
ـ لا . .
ـ ثقي .
ـ أيها الصغير، ياطفلي المتعب انت لاتعرف بأنني قد فزت بجائزة قصصية في بلدي .
ـ يجوز .
وراح يتفرس بحري عينيها المغزولتين بشوق عارم .
انتشله صوتها :
ـ لنرجع .
وافق :
ـ لنرجع .
في الطريق كانت نظراتها دامعة، متعبة وفي عينيها هاتف يصرخ :
ـ أحبك . ولكن ياللأسى فأنت لن تكوني لي .

■■■

فاكـــــــهة الماضـــــي

علي جعفر العلاق

اجراسُها
اغنيةٌ من فضّةِ الكلامْ
فاكهةٌ
من شجرِ الذكرىٰ ،

صدىً ،
سقفٌ
من الخضرةِ والغمام
يمتدّ من واجهة الفندقِ حتى الافقْ ،

اجراسُها
حشدٌ من اليمامْ
يمرحُ في قصيدتي ،
يطيرُ ما بين الصدىٰ
وزهرةِ الكلامْ . .

تنسلّ من خبائها،
تهرعُ صوبَ الجبلِ البارِدِ
حيثُ العشبُ في سريرِهِ
والريحُ في الظلمةِ ضوءٌ
والغصونُ تنحني في خضرةِ المنامْ

آنيةٌ للخمرِ كلّ شرفةٍ،
سيدةٌ في مجدِ عنفوانها،
والطرقاتُ الضّيّقةْ،
قصيدةٌ،
صدىً قديمٌ،
شهوةٌ،
حجارةٌ معتّقةْ
والصِّبيةُ المجتمعونَ،
يبتنون،
قلعةً من الرمادِ،
ينشدونَ حولها:
يا جبلاً من الرمادِ والحجرْ
غرناطةُ فتاةُ حيٍّ البائسينَ
خمرةُ الغجر،
تترك كل ليلةٍ فراشَها،
للريحِ والمطر...

المحُها
في فجـرِ كلّ يومْ
تنسلّ من نعاسِها
ساعةَ يحلو النومْ،
ساعةَ يغدو الضوءُ والظلمةُ توأمينِ
والندى سريرْ،
تجلسُ
عند حافةِ الليلِ،
على بساطه الأخير،

تدعو العصافيرَ
الى سريرها الغائمِ،
تدعوني الى السهرْ:
غرناطةُ ضيفي،
وذي قصيدتي،
والليلُ في هزيعه الأخيرِ،
والمطرْ
غطاؤنا الملقىٰ على الشجر..

المحُها
اهتفُ:
غرناطةُ،
يا فاكهةَ الماضي،
نسيمُ واحدُ يلفّنا،
غبارنا من الزمانِ واحدُ،
اوراقُنا واحدةٌ،
نحن بقايا طللٍ مباركٍ،
نحن شظايا حلمنا الكبير..

نجلسُ بين الحلمِ والسريرْ
نرقبُ وردَ الفجرِ اذ يغسلُ
بالنومِ،
وبالندى الأخير
اوراقَنا،
يلمّنا شظيةً،
شظيةً،
يمزجنا بالغيمِ،
والخضرةِ،
والقصيده،

الصخرُ يبتلُّ:
صدىً قديمْ
يغمرني،
فاكهةُ الماضي تضيءُ
بين اذرعُ الشجرْ.

فاكهةُ الماضي على سريرنا الغائمِ
والنسيمُ يغمرُ الحصى،
ويوقظُ البراعمَ الجديده..

أناس على الحافة

قصص قصيرة جدا

■ محمود شقير

■ ديمومة

مضيفات الرحلة الجوية الأخيرة اللواتي هبطن إلى المدينة الصاخبة هذا المساء غير آبهات لزخات المطر والضباب، المضيفات الجميلات ما إن دخلن صالة الليل التي اعتدن على ارتيادها، حتى انخرطن في الرقص دون أن يفكرن ولو للحظة في مصائر المسافرين الذين غادروا الطائرة، وهن يقفن في وداعهم وعلى ثغورهن ابتسامات رقيقة صقلتها يد المهنة المثابرة.

المضيفات البهيجات مثل ورود الصباح لن يعرفن إلى الأبد أن واحداً من مسافري الرحلة الأخيرة، قد قضى نحبه في حادث غامض بعد مغادرته الطائرة بساعتين اثنتين، أي فيما كانت المضيفات منهمكات في الرقص اللذيذ استعداداً لبضع ساعات من النوم الهادىء ثم، الاستيقاظ صباحاً كالمعتاد، لتقديم القهوة الطازجة مع الابتسامات، لمسافرين جدد يجوبون هذا العالم من أقصاه إلى أقصاه.

■ انسجام

سيد البيت الذي يتقرر فيه مصير العالم، بعد أن انتهى هو ومساعدوه من بحث أهم القضايا الساخنة هنا وهناك، غادر مكتبة قبيل منتصف الليل يبحث في البيت الكبير عن السيدة الأولى التي لم يرها منذ حلّ المساء.

بحث عنها في قاعة الطعام، حلبة الرقص، صالة السينما، بركة السباحة الشتوية، حمامات البخار والمياه المعدنية، أخيراً عثر عليها في حوض الاستحمام المرصع بالماس، وقد تعرّت وغمرت جسدها إلى أعلى العنق في الحليب المعقم الخالي من الاشعاع النووي طبعاً، طلباً للنوم اللذيذ، وصفاء البشرة أمام أعين الصحفيين وكاميرات التلفاز.

سيد البيت إياه، بعد أن أخبر السيدة الأولى بقرار الحرب في أمريكا الوسطى والشرق الأوسط فلم تكترث بتاتا، روى لها آخر نكتة بذيئة سمعها من أقرب مساعديه، ثم مضى متهدلاً إلى سريره مثل قتيل، فيماالسيدة الأولى تملأ البيت بضحك مغناج كما لو أنه يدغدغ جسدها دون هوادة دفق الحليب.

■ التفاصيل

تحدثه عن أفراد أسرتها واحداً واحداً، أمها التي ثكلت زوجها قبل عامين مصابة بالربو وبحساسية في الأنف، تعطس بدون مناسبة في كل الأوقات، أختها الصغرى التي ودعت عامها الرابع عشر تقضي كل وقتها مع كتبها المدرسية، وتصلي لربها على نحو متقطع في بعض الأحيان، أخوها الذي يعمل تاجراً في سوق القماش، أحبّ امرأة جاءته مرة للشراء، فأحبته دون إبطاء، غير أن حبهما بعد أشهر مات، أختها التي تصغرها بأربع سنوات، تدرس الفلسفة في الجامعة وتحلم دوماً بفتى لا يخون. هكذا

تكتب لها في رسائلها وتتمنى أن تصبح كاتبة ذات شأن .

تحدثه عن كل التفاصيل وهو يصغي بأهتمام، وتقول له إنها حزينة لأن الأسرة لا تلتئم إلا نادراً على مائدة العشاء، ثم تطفر من عينيها الدموع وهي تتذكر أباها الذي مات قبل أن يشبع من الحياة، ويفترقان، فيعتريه الحزن لأن للمرأة التي تبوح له بكل شيء قلباً قد ينفطر إذا ماتت الأم بغتة، أو رسبت الأخت الصغرى في الأمتحان، أو وقعت البنت الأخرى التي تدرس الفلسفة في قبضة فتى خوّان .

■ الحكاية

تخرج من رطوبة البيت وفي يدها قفص الببغاء، تضعه فوق رفراف النافذة في شمس آذار البهيجة، ترش العلف على الأرض الملساء لطيور الحمام، تجمع البيض البلدي من قن الدجاج دون اكتراث لصياح الديك القبيح، ثم تمضي حيث تتجمع النسوة الشهوانيات، تروي لهن الحكاية إياها: كيف انحسر الثوب عن فخذها وهي تصعد إلى ظهر الحصان خلف زوجها الذي دعاها إلى الركوب خلافاً لكل تقاليد القبيلة، كيف أخفت فخذها عن الأعين المشبوبة، فيما زوجها الفارس يرخي لحصانه العنان، فينطلق عدواً في السهول الخصيبة، كيف دُقت عنق الزوج الفتي، كيف رُضّ ساق المرأة الفضي، بعد أن سقطا عنوة عن ظهر الحصان .

■ مطر

إنه آذار، مطر دافيء وشمس حنون، وها هي ذي ساعة صحو لذيذة، تدعي البنت أنها خارجة لجمع الفطر من تلة الربيع، فلا تعترض الأم التي لا تكف عن قراءة التعاويذ .

يأتي إلى الموعد من الجهة المقابلة فتى وسيم تركض أمامه ثلاث عنزات وجدي رضيع، وعلى التلة يجلسان، يفرش تحتها معطفه الخلق، يقدم لها ضمة من زهر الحقول لعلها تكف عن الخجل، يتلهيان بمتابعة الحلزونة التي تزحف بالقرب منهما وعلى ظهرها صدفتها الوحيدة، يتساءلان عن الجهة التي ترحل إليها فيعروهما قلق خفيف .

تخرج من بيت بعيد جنازة الرجل الذي عاش مائة وعشرة أعوام، يهطل المطر الدافيء من جديد، تتسارع خطى الجنازة، تختبيء الحلزونة داخل الصدفة، أما البنت التي أشعلها المطر، فقد استلقت فوق معطف الفتى مثل أرض عطشى رحيبة .

■ لغز

المرأة الشقية التي دأبت منذ تسعة وعشرين يوما على شطف درجات البناية ذات الطوابق الخمسة وتنشيفها بالخرق البالية التي تحضرها معها من كوخها البعيد، قبل أن تطل عليها النسوة المتخمات من أبواب بيوتهن مثل أبقار سمينة بملابس النوم التي تشفّ عن أفخاذ متوقحة، المرأة الشقية إياها بارحت البناية في اليوم الثلاثين، بعد وصولها بدقائق معدودات، وقبل أن تستلم راتبها الشهري، كيلا تتهمها النسوة المتخمات بالسرقة، لأنها قبل أن تبدأ بشطف الدرج ، أخذت تعده درجة درجة كما تفعل كل صباح، فإذا به - ياللمفاجأة - أربع وسبعون درجة بدلاً من خمس وسبعين .

■ حرمان

الطفل الذي صحا من نومه في الصباح المغبش لم يشأ أن يوقظ امه من نومها الثقيل، هاهو ذا يجلس قربها في السرير يتأمل وجهها الساكن مثل صفحة الماء

الطفل الذي صحا من نومه مبكراً جاع ، مال نحو صدر الأم كي يخرج الشدي من تحت الرداء، غير أن يديه الطفلتين خابتا، الطفل الرضيع ارتمى في حضن البكاء .

تجمهر في البيت أناس جاءوا من كل الأنحاء، بكوا في البيت وقتاً، ثم حملوا أم الطفل إلى حيث لا يدري حتى الآن.

■ اختطاف

أحضرت الحصان إلى غرفتها ثم قيدته من قوائمه وربطت عنقه إلى ساق السرير، وأمرته أن يكف عن الصهيل كيلا يستيقظ الجيران، فتجأر حناجرهم بالصياح والغضب، أو تذهب بهم الظنون حدّ اتهامها بإحضار كائنات غريبة إلى غرفتها بعد انقطاع السابلة وأنطفاء الأضواء.

أذعن الحصان لرغبتها كما اعتقدت، ثم نامت مطمئنة فوق سريرها كما لم تنم منذ أجيال. استيقظت صباحاً فلم تجد أثراً للحصان ولا لسريرها الذي فرّ من تحتها تحت جنح الظلام.

حدث هذا لدهشتها البالغة والباب مازال موصداً من الداخل تماماً مثلما كان قبل أن ينام الحصان.

■ تفاحه

تفاحة التي كانت تمخط أنفها بكمّ فستانها وتركض حافية في الطرقات، تفاحة اليوم صبية يتذابح على الظفر بقلبها كل الشباب، جاءها الخطّاب من قرى الشمال، وجاءها الخطاب من قرى الجنوب، غير أن تفاحة رفضت جميع الخطاب، لأنها تعاهدت على الوفاء منذ كانت طفلة مع الفتىَ الذي كان يلعب معها تحت الأشجار.

وهاهي ذي الآن، تنتظر خروجه بعد خمس وعشرين سنة من السجن، وتغني في كل أعراس القرية للفتى الذي حصد برشاشة ثلاثة من جنود الأعداء.

■ كاترجينا

كاترجينا لا تعرف من لغتي الجميلة سوى بعض ألفاظ سرية، علقت بها مثل جرثومة الوباء من تجار النفط الذين التقوها عن سابق قصد في ساحة المدينة، فدعوها إلى ليلة ليلاء.

كاترجينا تسير إلى جواري صامتة، نتوقف قرب النهر الذي يدغدغ خاصرة المدينة بجريانه الرشيق الذي لا ينقطع صبح مساء. كاترجينا تحدق في ماء النهر وتغني بلغتها: لو أن الماء نفط انا احدق في النهر واغني بلغتي: لو ان النفط ماء فلا تفهمني كاترجينا، ثم تبكي من وجع غامض، وتمضي دموعها ـ كما اللؤلؤ ـ بعيداً بعيداً مع الماء.

■ جنازة

الكهل النحيف ذو العنق الطويلة المضحكة مات وهو يعتقد انه عاش حياة صاخبة، لانه منذ اشتغل ضارباً على الدف في الملهى الليلي، هزت ارادفها على الدف تضربه يداه، سبع واربعون راقصة، لكل واحدة منهن قصة لايعلم اسرارها احد سواه.

الكهل النحيف ايقن وهو يموت وحيداً في كوخه ان راقصات الملهى لن يتخلفن عن حضور جنازته، وقد يلطمن خدودهن ـ المليئة بالأصباغ ـ وجداً عليه.

الكهل النحيف مات والراقصات مستغرقات في قيلولة مابعد الظهر تأهباً لليلة طويلة من الرقص المحموم، فلم يشارك في جنازته سوى حارس المقبرة واثنين من عابر سبيل، وأربعة من أهل البر، وكلب الحي البائس ذي الذنب المقطوع.

■ تحولات

إنها أم العرس، والصبايا كلهن يرمقنها ضارعات، لعلها تختار إحداهن عروساً لابنها التالي أو الذي يليه. إنها أم العريس، تختال بين النساء، توزع الحلوى، وتطلق الزغاريد نحو السماء، والعيون لا تفارقها، فهي الآن نجمة هذا المكان.

إنها العروس، تجلس بعد إحضارها من بيت أبيها، في حياء وخفر قرب عريسها في ثياب الزفاف، والصبايا كلهن يرمقنها في حسد، فهي الآن درة هذا الزمان.

انــه البيت بعــد انقضــاء العــرس بأيـام، حيث الأم تؤرقهـا ضحكـات العـروس تنطلق من مخـدعهـا عبر نوافذ الليل، والأم يغـزوهـا ندم طاريء لأنهـا اختارت لابنها عروساً لها ضحكة مثل حمحمة فرس، لها ضحكة لم تسمع بمثلها منذ وعدت أيام الشباب.

■ بؤس

مصبــاح شاحـب يتـدلـى من السقف، والأسـرة تجلس تحت المصبــاح تتنــاول طعـامهـا دون كلام. البنت تحـاذر أن تغطس أظـافـرهـا في الصحن خوفاً على طلاء أظـافرها الرخيص، الولد يأكل بيده اليسرى ويرقب الصحن باشمئزاز، لأنه لا يطيق أظافر أختـه ولا طلاءهـا الـرخيص. الأب يفكر بمستقبل الولد ومستقبل البنت، والأم تربكها رائحة البصل التي تفوح من ثوبها العتيق.

المصبـاح الشـاحب في اللحظـة غيـر المـواتيـة يستقيـل من العمـل، تخيم الظلمـة على الغـرفة المتطامنة، يلوذ أفراد الأسرة إلى فراشهم وهم على وشـك البكـاء، وثمة على طبق القش طعام بارد في صحن فوقه مصباح يقتله الخجل لأنه لم يعد يضيء.

■ رحلة

الآن هو يعي تماما لماذا حين زار المدينة قبل سنوات امتلأت روحـه بالآسى، كانت هي في شارع بالمـدينـة، وهـو في الشارع الموازي فلم يلتقيا، لذا فقد ظل العالم ناقصاً انذاك.

الان هو يعي لمـاذا حين التقـاهـا لم يفـارق روحـه الأسى ولم يكتمل العالم لانها حينما تذكره بالموت يعي ان رحلة العمر اقصر من الكلمات التي خبأها لها في قلبه الطفل.

■ غيـاب

بيتها في الطابق السادس عشر، في فضاء النافذة التي تستقبل ليل المـدينـة يقفان، والمرأة تتأسى على حياتها لأن الرجل الذي يلف ذراعـه حول خصـرهـا الآن، سيمضي غداً مخلفاً وراءه قبضة من ذكـريـات، والـرجـل الآن في غايـة النشـوة لأنه مولع بهذا النمط المملوء بالأسى الشفيق من النسـاء، والمـرأة تحصي في ذاكـرتها على الـرجـال الـذين وقفوا في هذه النافذة وقتاً ثم مضوا، فتأكلها الـوحـدة التي لم تتفاقم في قلبها من قبل مثلما هي الآن، والرجل الـذي سيمضي في الغـداة لا يرضيـه توقف المـوسيقى المفـاجئ يستـديـر نحـو الجهـاز، يشغـل اسطـوانة الدانوب الأزرق للمرة السـابعـة، ثم يعود إلى النافذة ليكتشف في دهشة طاغية أن المرأة قد مضت، إذ لم تعـد موجـودة في المـوضع الذي كانت تقف فيه قبل لحظات.

■■

كلمات للوجه المراوغ

■ فاروق شوشة

وجهك مثل وطني المراوغ
أعجب من قدرته على تلبس المسوح والألوان
وعجزه عن لحظةٍ، يلوذُ بالأمان
فيها المعذبُ الانسان
الليل حالٌ، والنهارُ حال
بينهما الحلمُ الذي انقضى
والقادم المبحرُ في المحال
خاوٍ كتابُ عمرنا وفارغٌ
نعبرهُ صحائفاً مثقوبةً، متضرجة
تنزف من سطورها الأحزان
وتيبسُ العينان!

×××

ها أنت، مثل وطني، تبتلعين الطعم
تشوهين بالمساحيق وبالاصباغ
نقاء فطرتك
وترقصين رقصة الفتون والاغواء
للطامعين الآن في المستور خلف حكمتك
وتسفرين عن عجائب بلا هوية
مخلوعة من افقها، وسحرها العتيد
سيدتي -
كيف يجاري حلمك السعيد
من حلمه في يومه ونومه البعيد
حسوةُ منقارٍ، وحشو فم
ولغة لا تنطفى -
تحت فداحة الألم -
جامحة، بريةّ!
× × ×
وجهك صار غابةً، وبعض نار
أغصانها تنوء من ثمارها المحرمة
ياكم سرقنا من قطافها
وارتبكت خطوتنا الشوهاء، في ظلالها
واشتعلت أرواحنا باللذة المؤثّمة
ثم اكتشفنا أننا أسرى الدروب المعتمة
ترى، متى يشتعل الفتيل
وتنتشي ملامح الاعصار
بالموعد الخبيء في الأقدار؟
ساعتها،
يسقط عنك العار!

القاهرة

قصة قصيرة

عين من دخان

■ وارد بدر السالم

لم يكتشف ذلك الآ الان، ضوء فضي او ابيض او بلون الدخان.

ضوء لزج يفضح محاولته السرية ووحدته المرية. بزغ من جناح الليل الكبير وانـدلق سائلا عبر النافذة مترجرجاً، كما لو امتدت اليه اصابع طويلة مدببة وايدي مشعرة خشنة لتمسك عريه مرة واحدة. تسللت اليه من الظلام، مع صرير العربات الضاجة «اهو صرير ام زعيق بشري متصادم»! راى على الضوء السائل، الفضي او الابيض او الـذي بلون الـدخـان وجـوهـاً معـروقة تناكده دائما وافـواهـا مفتـوحـة على اتسـاعهـا بضحـك مجنون داعر، كما لو

اكتشف توا انه كان ابدا في موضع سخريه، كان كل شيء يهتز معه في اهتزاز العربه وغرفته الصغيرة تدرج مختضة في ليل الصحـراء الطـويلة، حاملة ذلك الضوء الفاضح وعريه المتوحش واصـواتـا مختلطة ركضت وراءه من ليل الجبهة المخيف. وحين استـدار لاهثـا كان بينـه وبين القمـر نافذة عريضة صامتة كصمت الليل الصحراوي الراكض في العتمة العميقة. راه غير مستقر مثله بسبب ارتجـاج العـربـة او بسبب اخـر هو خليـط من الخـوف والمغـامـرة واللذة السـريـة المسروقة، مدورا مثل عين من دخان ترقب سريـة افعـالـه وتلصصـه اللاهث عبر الشق الرفيع الفاصل للعـربـة المـلاصقـة التي ارقتـه كثيرا واحالت هدوءه الى صخب يتـدفق في دمـه فائراً كوخـز، كدبيب نمـل قارص، كرمـل خشن هجم عليـه صحراء الليل الراكضة بأرجل مدببة واخزة تثير كوامنه وتجلو من داخله صدأ سنوات موحلة، سنوات النضج التي القته

في ملاجىء حارة ومـواضـع ضيقـة وصحـارى ميتـة، يغـرق فيها وينجـو دائمـا بفعـل حظ سعيـد ومصـادفات يتصورها مرسومة له ليعود من جديد الى تيار الحياة الرتيب بجفاف قاحل.

ولـو كان نديـا مثـل الاخـرين لاستكان الى الفه يومية يحتاجها بصدق ولأنغمر بكل الاحـاديث الشيقـة والتـافهـة عن النسـاء والحـرب والاصـدقـاء، ولكـان دائمـا يطرد من داخله شعوره انه مختنق وبـائس ومسكين وربمـا لايتبعـه ذات الشعـور الى هذه الغـرفـة الصغيـرة بظلمتهـا الخفيفـة وضوئها العاري التي احسها خانقة وضيقة كقبر وبداله جوها لزجاً ملغوما بالتوتر والانفعالات، مثـل جو الملجأ ذي السقف الخشبي الغليـظ، كما لو ان الحصار لاحقـه الى هذا المكـان، الـذي تتسـرب منـه رائحـة آباط معطرة واجسـاد مشعـة بالـرغبـات واللذائـذ، عبر الشق الرفيع المضاء، ولاحقتـه احـاديث الاخـرين المـاجنة عن شبق النساء الجميلات واسرار الحبيبات المتمنعات.

قال لهم: سأعـود الى الفـراغ.. انا مجاز الى الفراغ وكاد يبكي، اثاروه بأحاديث مقصودة.

ـ ولم الفراغ ياغبي! نساء بغداد سيملأن عينيك واذنيك، وستشبع مثل كلب! انت مسكين. تحتاج الى الشجاعة فقط.

تنتفض في رأسه كل المشاعر المطمورة وهو ينصب الى دبيب الوخز الملذ الذي يتحول الى قشعريرة قارصة مخدرة ويتآنس مع الضـوء الفضي او الابيض او الـذي بلون الـدخـان، في عريـه الشبحي المنتصب بين الاشياء التي بدت له شفيفة ورائقة وحذرة

مثله حين اخترقت واحدة من عينيه الشق الرفيع الفاصل والتقطت، وهي بخدرها المسكر، يدا عارية تنتهي بكتف مكور ثم عنق مغر، وحين جاهدت لتلتقط بقية الجذع البشري الممدود حجزها الحد الخشبي، فعادت تدور من نهاية الصورة المثيرة، العنق المغري ثم الكتف المكورة ثم الذراع الرخوة الممدودة، وفي دورانها المحموم القلق التقطت العين ضحكة قصيرة اهتزت بها المرأة لتستلقي على سرير الفراش المضاء، فانكشف الحد المشقوق اعلى صدرها البض، فيما خيل اليه صوت امرأة اخرى تتحدث عن اشياء مالم يستطع فهمها او انه لم يكن مهيئا للاستماع الى حديثها الذي اثار ضحك امرأة السرير، بينما حاول - هو - ان يرفع راسه مستندا الى اطراف اصابعه بلحمه النابض المعروق، فاندفع لصق الجدار الصقيل محاذرا ان لايحدث مايثير الانتباه والشك «هل هي عارية»!! غير ان الشق الذي يقسمه الى نصفين محمومين لم يعد يسمح له باكثر مما يرى وبعين واحدة، تلك هي عينه التي غمرها ضباب او دخان لزج تتفرس بحمى تزحف اليها نار الجسد المنتصب فتنبض فيها صور غير مستقرة لاجزاء من جسد طري يتلوى تحت سطوع ضوء الغرفة الصغيرة وتربكها صدى همس متقطع لامرأة وحيدة تهتز باهتزاز العربة التي تشق، مع عربات قطار الرغبة المحمومة، فضاء صحراويا يابسا مظلما. يحس ان جذوره النابتة في اعماقه، جذور الصحراء، اخذت ترتخي وتبتل بفعل ندى رطب يجتاحه الان من كل مكان، ينز من مساماته العارية ومن الشق الرفيع، شق الرغبات الحبيسة والضحك المجنون، من ضوء القمر الضبابي الذي يدغدغ فخذيه، ندى بليل يتعلق باهداب عينه المخدرة وهي تلتقط اجزاء اخرى من الجسد الذي لايستقر على السرير، بقعة دائرية من الوجه المضاء، خصلة يرى نهايتها مستقرة على حاجب رفيع، وحين يقف على اظفاره منقطع النفس يرى شبحا لثوب احمر صارخ يغطي قسما من لحم الصدر النافر والذراع المتحركة وحين يحاول ان يكمل في رأسه تفاصيل اخرى يتحول ندى رموشه الى ماء ساخن يلتم في عينه، فتتضبب تلك الاجزاء الحية النابضة المؤطرة بثوب احمر صارخ ولم يبق سوى حفيف من الهمس المتوحد، عندها يستريح على حافة السرير متشنجا بعريه الرطب فاتحا رغبته الى اقصى مدى خارج الغرفة، رغبته الصاهلة التي تبرعمت في الضوء الفضي او الابيض او الذي بلون الدخان وازهرت في رأسه وتوغل شذاها في كل مسامة من مساماته المستفزة، رغبة ضد جفافه الذي اكتسح اعماقه ذات يوم فتصحرت دواخله وتبخرت منها كتل الغيوم الممطرة وندى الصباحات المبكرة في الجبهة

شبح ناشف يهزا منه الاخرون ويوقظون رغباته بذكاء الشياطين في فراغه اليابس الذي يدور فيه متوحدا بلا مبالاة مبتعدا عن كل السماجات التي يتفوه بها الاخرون في حلقات الفراغ اليومي. ولعله ينجو منهم في اجازاته المتباعدة حين يهيم في بغداد ستة ايام كاملة، يدور في الشوارع المزدحمة ويقف كثيرا في مناطق الحافلات فيرتد دائما - الى داخله حزينا وتعود اليه عزلته فيشعر انه وحيد وبائس ومسكين. وانه لن يستطيع مجاراة الاخرين في المرح وتزجية الوقت بالاحاديث اجازته التي لايعرف كيف تتسرب ايامها بين اصابعه، ولعله قال لهم هذا اليوم بالذات انه مجاز الى الفراغ، فهو يعرف ان لا شيء يستحق الاهتمام وان المدينة تشبه صحراء الجبهة القاحلة، باستثناء بعض التفاصيل التي يقرفها هناك. ولولم يكن صادقا لما تأخر اربع ساعات في الموضع حائرا مضطربا قلقا. كان يواتيه شعور انه شخص طاف، ولو لا الحاح الاخرين الذين توددوا اليه هذه المرة بصدق لما حصل ماحصل، وربما لاستغنى عن اجازته هذا اليوم وظل شهرا اخر في الجبهة، غير ان احدهم حرك فيه رغبة الذهاب الى بغداد، الى اهله الذين يجهلونه تماما.

- يمكنك الذهاب في قطار المساء. امامك ثلاث ساعات.

التمعت الفكرة في رأسه، سيقضي ليلا طويلا في عربة مزدحمة ليل القطارات الصاعدة الى العاصمة. ليل التأمل الطويل،

- تستطيع ان تحجز غرفة منام لوحدك!

انتبه الى الفكرة بحواس جديدة ليس من المعقول ان يبقى في الجبهة شهرا اخر. مالذي يستوجب بقاءه حقا!

قال بتسليم:

- المنام للضباط فقط كما اعرف.

- لا. ليس دائما، هذا المساء عادي ولا يوجد زحام يمكنك ان

تستفسر من دائرة الانضباط.

- انهم يفضلون ان تمضي العربات فارغة ولا يعطونني حجزا!

- يمكنك ان تستعين برجال امن المحطة.

- اليس هذا محرجاً؟

- لا.. قل لهم اني جريح وانه لا يمكنني المبيت على كرسي ثابت طيلة الليل

- الا تبدو المسألة صعبه ؟ !

- سهلة للغاية.. انهم يقدرون الجرحى، سيحجزون لك غرفه..

سترتاح كثير... وتستطيع ان تنام عاريا تماما ! ولا تنس انك سترى في المحطة نساء رشيقات وجميلات !

تفتح ذاكرته المنغلقة مجسّات غامضة، لتشب الرغبة في داخله من جديد محمومة بتشابك اغصان رفيعة من الدم تسارعت مثارة في عروقه المنتفخة فانتصب على جسده العاري زغب حريري رهيف بعث في اوصاله تنملا ملذا ورجفة باردة توقظ ماء ذاكرته التي دب الى تلافيفها نشاط وقوة لتستحضر من هنا وهناك احاديث الايام الثقيلة المشغولة بكذب اصدقاء الجبهة عن النساء الفارعات والمغامرات العاطفية التي لايصدقها دائما وقد يتذكر هذه اللحظة - بالنشاط الذاكرة - احاديث كثيرة كان يسمعها ملزما لايدري من قال ان المرأة كالعشب المبتل. وان المرأة تصهل حين تداهمها الرغبة ولعله يقشعر حين يتذكر انه سمع ان اقسى لحظة تعيشها المرأة وحيدة وعلى فراش بارد.

وقد يرتعب حين يكتشف لسبب ما، ان الرغبة العاصفة في داخله تشبه فيضانا عارما، مثل الضوء الابيض او الفضي او الذي بلون الدخان. رغبة الجسد النبيل اليابس، رغبة الصحراء الصامتة فاستسلم لتفجر الينابيع المباركة وحمى جسده وانفتاح ذاكرته المنقادة لدبيب المجسات الغامضة وتنمل الرمل البارد ودغدغة الزغب الحريري الذي يتحول الى قرص مغر لم يعد يحتمله فنهض كظل ملأ الشق الطويل المضاء بلون حليبي ودس عينه بشكل عرضي بعد ان امال راسه كثيرا فبدا مثل غراب حذر سقط الضوء الابيض او الفضي او الذي بلون الدخان على مؤخرته المفلوقة فبانت مثل سلحفاة هرمة تشقق درعها.

دخل الضوء الاثيري في نصف عينه جاذباً اجزاء متناثرة من غرفة الرغبة. همهمة غناء كتغريدة. مقطع عرضي لساق بلورية مشعة تضغط عليها كف رقيقة. الساق الاخرى منثنية كرقم (٨) فيلتم الضوء الحليبي على ركبتها المكورة كصلعة ملساء تبرق في عينه المذهولة فيرتعش وتهتز العربة كثيرا فيتخلخل الضوء ضوء الغرفة المحجوزة بلون حليبي وضوؤه الدخاني الرطب الذي يتكاثف ثقيلا مذوباً تلك المسافات المثيرة عبر الشق لتتوهج جمرة الرغبة العارمة حين تلتقط عينه، لما تحركت امرأة الحلم الصحراوي جزءاً طريا من ربلة الساق باستدارتها المثيرة وهي تنتهي بباطن فخذ املس فيما استقامت الساق الاخرى على شكل مسطرة ممدودة تتحدى الضوء الحليبي والعين المحصورة في شق دخاني والجسد المرتعش بسخونة وهو يلتصق كثيرا بالجدار الاملس محطما الحذر ومقتربا من واحة الصحراء المعشبة التي تفجرت ينابيعها الرقراقة مع الثواني الصاهلة بالحمى على شاشة الغرفة التي ولجتها رغوة الدخان وهي تطفو على الاجزاء الطرية الصقيلة، الوجه الطفولي الممتلىء. الشفتان الرقيقتان اللتان تهمسان دائما. العنق المشع. الارداف المكورة. الثوب الاحمر ملقى على طرف السرير والصدر الذائب بين كفين صغيرتين. استدارة الظهر المتناسق وخسفة البطن والنار المشتعلة في العشب الندي الذي امتدت اليه اصابع نحيلة فانكمش كائن الغرفة و اتته رغبة في الصراخ وهو يتشبث بحدي الشق على راسه كانما ليفتحه، يفتح واحة الجدب الغائرة في اعماق سحيقه من داخله وعندما غمره فحيح الغرفة وحطمته الاصابع المتدة بين طيات العشب المبتل صرخ مرتعشا وهمهم كأي حيوان محاصر بالنار وتحول الكائن العاري في لحظة الى كائن من زئبق. يتحول لحمه الى زئبق يتدفق في الشق الرفيع وهو يخور مثل ثور بانتظار المعجزة صاهلاً وصارخاً ومحطماً اخر مساحة من الصحراء التي تشققت عن سيل هادر من مياه الذاكرة المنهارة جارفا معه تراكمات الطمي كالمد العارم في الوقت الذي يفور فيه على النافذة ضوء فضي او ابيض او بلون الدخان ضوء مغشوش. ضوء كزلال البيض. مثل مياه الحلم ضوء مثل رغوة البحر. مثل ماء لزج. ضوء مثل الزئبق يختلط بماء خابط. وفي حركة القطار المترجرجة انهمر فيضان مخيف على غرفته، مياه مذكاسحة اغرقته تماما وفاضت على ذلك العشب البليل واغرقت عينيه والليل والصحراء الراكضة بين خليط من الاضواء المغشوشة.

خريف وارشو

■ ياسين طه حافظ

أيتها الفتاة حان وقت أن نقوم فارتدي
معطفك الخاكي، يهطل المطر
بلتمع الزجاج والمقهى ملاذ لاجئين يهجرونها
اذا أحسوا الدفء في عروقهم، ان دب ذاك اللاعج الدفينْ:
مقاعد بيضاء من حديد
خالية يغسلها المطر
لأحدُ:
حدائق مهجورة يأتي لها الظلام قبل وقتهِ
يلتف في ظلامها الحارس في غرفتهِ،
يلتف في ظلامها القدرْ.
ارتحل العجائز المهجرون من حياتهم ولم
يحن وصول المركب القديم.

ايتها الفتاة حان أن نغادر المقهى ارتدي معطفك الخاكي،
يلتمع الاسفلت
يلتمع الزجاج،
وذاك وجه مطفَأ.
أنت ارتديت؟ تمسحين وجهكِ؟
السائق مايزال يشبه الانسانَ:
محجران فارغان،
فمه مدخنة. وورق الخريف خبز ساخن.
ووجهه في لحظة يبكي
ووجهه
في لحظة يخيفْ.

نحن افترقنا والتقينا مأزال أشتهى
البراءةَ التي رأيتُ حينما ابتدأت بالكلامِ
أحرفاً تجرأت حرفاً فحرفاً،
حينما
او صدتِ باب الغرفة استرحتِ،
حينما
فتحتها ثانية والتمعت عيناك بالخطر:

تنعكس السماء في الرصيف.

ياوجهها العزيز، ياكلمتها التي تظل
خلف وهج العينين مثل ورْقة الخريفِ
قد تسقط في الشارع بعد حين.
قد غادر الربيع والتلال جرّحتْ وجوهَها
الأبراجُ. والرياح
تحَمل في عبورها الاحلام والأخبار..

الشجر القديم يبكي مرة، يعيد ان اثاره
السحابْ
أغنية حربية والناس يعبرون حاملينَ
خبزهم -
كان الربيع ورقاً أخضر
والخريف ورق محترق احمرُ
والسيدة الجميلة الميتة من حياتها
مخمورة تبكي على المقعد من حياتها
وتلك في غرفتها تحن ثم تنثني الأناملُ
الناعمة المرتعشات يضطربن فزعاً
اذا أحست خطوة تعبُر /
ان الريح في المساء
عباءة كبيرة تجرف هذا الورق الأصفر،
هذا الزمن الضائعَ.
كم أحس في الرياحْ
خشونة الزجاج!
انتشرتْ أحلام جيل كامل، وجيل
ينتظر الدَوْرَ،
تذكرت التي
كلمتها تظل خلف وهج العينين مثل
ورْقة الخريف، قد تسقط في الشارع
بعد حين . .

ألم نودع بعضنا؟ أنت هنا، عيناك
تكشفان رغبة بكراً وحباً مايزال
فوق عشه يخيفه البرقُ
انتبهتُ

كانت الشوارع .
لماعة بالمطر الذي يجري حديثاً آخراً
مع الرياح وأنا انتبهت للبرق الذي
يسير
يحمل الشعلةَ:
ذاك الملك القديم من ملوكهم
أزاح فجأة
ستارة الليل وسار في الشوارع التي
كانت دروب موكب
سمعت سيراً قرب مقهاي،
صراخاً، ورأيت امرأة تبكي
وناراً
ثم أقفر الطريق .

أنامل تملأ كفي لذة، ناعمة مسرى
زمان آخر. رأيت وجهها، انتقلت
من برق الى هدأة ظل ناعم ينام.
مقدساً كان، بريئاً صامتاً - ياايها
الوجه الذي ابتعدت عنه واقتربت
ان نجمة قديمة تضيء ان لهباً وراء
باب فتحت
كأن صوت الخشب الاسود صيحة، نداء أزمان مضت
وظل سرها
الورق
يضج في الشوارع:
مسيرة كبيرة عاثت بها الشرطة، ألقت
الرياح بالخزائن القديمة، الهشيمُ

أصفر ،
وأحمر
محترق ويابس يحترق الساعة تحت
هوس المطر .

قلت لنفسي: مارأيت شعرها
مبللا يوماً، وما رأيت وجهها يغسله المطر.
قلت لنفس ابتدأ الحب بصمت
ونما الحب بصمت وأنا الآن يضيء عمري
وجهها /
يضيء هذا البرق
مدينة كاملة
يكشف عن خزائن مدفونة يكشف
تاريخاً، سلالات، طوابير من الجنود
مدججين بالدروع والأشرطة الحمراء، كان
الملك القائد في المدينة
الحارس الذي ينام في غرفته في آخر الحديقة
مبنهراً رأى،
عاملة الفندق في عزلتها
رأت،
والولد الصبي قبل أن يصعد لأهله،
رأى،
راقصة في المسرح الليلي لاتدري
لماذا اضطربت رقصتها،
أنا هنا،
رأيته: الضوء العجيب في خريف فارشوا
رأيت ذاك الملك الذي

يحمل ضوء هذه المدينة
يخرج من ظلمته يسير في شعلته على المطر!

الشجر القديم يعلن انكساره
يسقط كل الورق الباقي عليه، أكمل الخريف حكمَهُ.
والناس في الشوارع
محملون في همومهم،
تسقط من ايديهم،
تسقط من أفواههم،
تسقط من عيونهم
أحلامُهُمْ.

في هذه الليلة يلقي الشجر القديم كل
الورق الباقي عليه والغصون في المساء
عارية سوداء،
هذي لغة يابسة سوداء
فوق سحنة السماء. ـ
يموتُ هذا الرجل الواقف في البرد
لكي يقرأها،
أكملت مكيا جكِ؟
أين اندفعت عيناكِ؟
تلك عاهر تدخل في الفندق، فلنخرج
نحن ـ الريح طول الليلْ
تهب، والورقْ
يظل طول الليل
يزحف في الشوارع...

وارشو ١١، ١٢ ـ ٣١/١٠/٩٨٦

نص
ونقد



دحرجة الاحجار في الحديقة

رواية وخمس قصص قصيرة

من مجموعة «فارس على حصان من خشب»

■ عبده جبير

- ١ -

لم يكن يوحنا يحب الخروج قبل أن يحلّ الظلام، ولكنه في الصباح، بعد أن يصبح الضوء خفيفاً يملأ الأرجاء، كان يحبّ أن يهبط الدرجات الخشبية للبيت القديم، ويجلس تحت شجرة الزيتون الجافة، يرشف كوب القهوة، أو يتصفح الجريدة، أو يحدّق في البعيد.

كان يوحنا يفكر وهو جالس، يرقب الكلب الذي يزوم من حوله، في تلك الايام الماضية، والوجوه التي مرت به، والنساء اللاتي عرفهن، قال يوحنا بصوت مبحوح:

- أين انت يا . . .

ولكنه ابتسم ولم يكمل، فلم يكن يستطيع أن ينطق جيداً. قام يوحنا واعتلى الدرجات، وجلس أمام مكتبه العتيق، وراح يخرج صوراً عديدة وراح يفردها ويبتسم ويزمّ شفتيه، وينهر الكلب ويقلّب الصور العديدة الباهتة بين يديه على المكتب، وبعد أن انتهى من ذلك، قام الى المطبخ، وصنع كوباً آخر من القهوة، ولكنه شعر بجفاف شديد، فترك كوب القهوة وملأ كأساً من البراندي المعتق.

جلس في الشرفة الخلفية وقال لكلبه: ابتعد.

بعد الكأس الثالثة، أخذ يوحنا يعدّ على أصابعه، عدد الذين أنجبهم، وعدد الذين وقعوا ضحيته، وقال ان الذين تغلبوا عليه في نهاية الأمر كانوا قلة من النساء، ورجل واحد يذكره تماماً. وقال يوحنا انني لن أنساه.

تذكر يوحنا أن الطبيب كان قد أمره بالكفّ عن الشراب، ولكنه ملأ كأساً أخرى، وأطلق العنان لأفكاره، وقال يوحنا: انني لايجب أن أنام، ولا يجب أن اكفّ عن الشراب، ولايجب أن أضيّع من الوقت القادم دقيقة. دقيقة واحدة لن تضيع. فكر يوحنا أنه في حاجة لأمرأة، ولكنه شعر بأمر غريب، وفكر يوحنا أن يتزوج، ولكنه شعر بنفس الأمر، وفكر ان يذهب إلى المقابر ويبث لحبيبته شكواه، ولكنه لم يفعل، بل إنه تجرع الكأس السابعة.

قام يوحنا وأخذ يجوب الحديقة، ولكنه كان يدور وينتهي إلى نفس المقعد، والكلب يتبعه، ولكنه نهر الكلب، فنظر الكلب إليه، وشعر يوحنا بالأشجار الجافه تخنقه، فغادر الحديقة ولم يقفل الباب الخشبي.

لم يكن يوحنا ساعة خروجه يفكر في الحرص.

- ٢ -

مضى يوحنا في شوارع المدينة غير عابيء بالذين يحدقون. قال يوحنا: كم مدناً زرت، وكم قبابا رأيت، وبيوتاً وفنادق، وحانات ومقاه يايوحنا؟

لكن يوحنا لم يرد.

ومضى حتى وصل الى الشاطيء، ورأى العشاق، وباعه الترمس وقال يوحنا: أين أنت..

ورفع يده إلى ياقته اللزجة، وقال لو أنني تعريت وألقيت بنفسي في الماء الساكن، ولو أنني ركبت قارباً، ولو أنني ركبت قطاراً، ولو انني عدت؟

وحاول يوحنا أن يذكر ابياتاً من الشعر وحاول أن يذكر آيه من الأنشاد، وجلس على مقعد خزفي على الشاطيء، وشعر بالعرق تحت أبطيه.

عدّد تلك الألعاب التي مارسها، ورأى فوهه البندقية مصوبة إلى فكه وذهب إلى المقهى في غير ميعاده وجلس في الركن.

قال لو أنني استطيع أن أجلس على ظهر المقعد! أنزوى هناك، وأثنى رقبته وأندس، وأبتعد.

قال للجرسون: ثلاثة كؤوس من الويسكي.

قال الجرسون: هنا مقهى.

قال للجرسون: هنا بار.

قال الجرسون: رائحة الخمر تفوح منك يا يوحنا.

قال يوحنا: انني أرمي ستين طلقة في الدقيقة وأنت لاتسمع.

قال الجرسون: لقد فقدت عقلك يا يوحنا.

ضحك يوحنا وظل جالساً حتى الظهيرة.

- ٣ -

لم يذهب يوحنا إلى البيت الخشبي، ولم يفكر أنه تجاوز المبلغ المخصص لهذا اليوم. ذهب الى الهيلتون، وطلب زجاجة من الويسكي، وطلب دجاجاً و... أخرج عدداً من اوراق البنكنوت، ونفح الجرسون عشُرة جنيهات، واعطى للفتاة خمسة وثلاثين قرشاً، وسأل عن الموعد الذي يبدأ فيه لعب القمار.

طلب من الجرسون عربة تقف أمام درجات البهو، وإتكأ على المقعد ونظر للسائق شزراً، ولم يأخذ بقية الجنيه، ولم يقرأ عداد التاكسي.

اشترى أربعة كتب من الطبعات الفاخرة، وصحف اليوم، ومجلات الأسبوع وثلاث أسطوانات قديمة، وواحدة لفرقة جاز، وحذاء، وثلاثة دبابيس، وفرشاه، وملأ حقيبه من الورق بالبقاله، وثلاث علب من المقويات العامة وأوقف عربه أجرة، وذهب إلى المقهى، ووضع الأشياء على المائدة وتناول فنجالاً من القهوة، ولم يرد على الذين شوّحوا بأيديهم ناحيته ورفض أن يلعب الطاولة، وجلس بعيداً عن الجماعة، وانصرف قبل الموعد المحدد، ولكنه فكر أن يذهب إلى السينما، ولكنه فكر أن يتخلص من عنترياته فهبط من التاكس وترك الاشياء على المقعد ولكنه، وجد العدد كاملاً، وشعر بدوار.

فسقط بين قدمّي صورة الممثل.

قال له الطبيب: كم كأساً شربت؟

وقالت له الممرضة: يجب ان تنام جيداً.

وقال له الضابط: كم ضيعت في العربة.

وقال هو: لم أضع اليوم طعاماً لكلبي.

- ٤ -

جلس يوحنا تحت شجرة الزيتون صامتاً.

قال يوحنا: لم استطع فعل شيء.

زام الكلب من حوله،

قام وصنع كوباً من القهوة.

أعد بيضا مسلوقاً وكوب لبن.

جلس امام المائدة.

قام وفتح المذياع القديم.

جلس وراح يقرأ الجريدة.

قام وجلس في الحديقة مرة أخرى.

تذكر «الفيل» وتذكر المقابر..

ونظر لفروع شجرة الزيتون الجافة، وابتسم.

النقد:

يوحنا الذي رأى

▪ عائد خصباك

ليس النص الأدبي عالماً محدداً بنفسه، مغلقاً على ذاته، وأنما: هو اكبر بكثير من المسافة التي تفصل بين بدايته ونهايته، له علاقة بالنصوص الاخرى للكاتب نفسه، هذا أذا لم نرد أن نوسع الموضوع فنقول أن له علاقة مع الكتّاب الاخرين، ممن سبقوه أو عاصروه، أو بالعلوم التي لها مساس بدراسة عمليات تطور الملكة الأبداعية، ومع ذلك: سأحاول أن أدرس هذا النص ـ قصة

دحرجة الاحجار في الحديقة ـ كوحدة بنائية عضوية، تدفعني علاقات العناصر الجزئية، بعد تفتيتها، سأنظر اليها دون أن أرجع الى أي عمل آخر للقاص عبده جبير، أو الى أي مقالة نقدية، تدلي بهذا الرأي أوذاك، ستكون هذه القصة وحده متفردة، لن أحمّلها شيئاً بآراء معدّة سلفاً، كما يفعل الكثير من النقاد، وانما سأحاول أن لاأتدخل بأسم معايير محددة وقواعد جمالية وضرورات ايديولوجية وانما أن «أُغطي الاثر»، والكلمة مأخوذه من رولان بارت الذي يؤكد ان الوظيفة الحقيقية للنقد لاتتجلى في الفضح والاكتشاف وانما في «تغطية الاثر» من خلال الحيوية الابداعية التي تتخلله، انها محاولة اعادة بناء وتكوين.

يعتمد سرد القصة على بناء شديد الأحكام والعمق، أما الجملة الواحدة فهي مليئة بالتركيز، لاتدور حول المعنى، ولاتسمح بالأضافات، ـ الاّ في حدود ضيقة جداً، وهي تعالج موضوعاً يبدو للوهلة الاولى بسيطاً ومألوفاً، ولكنه مايلبث أن يكشف تلك المغامرة المرعبة في أعماق النفس البشرية، ان خصوصية هذا الكابوس المفزع تتجسد في انه مقدم بألفة وعادية، وكأنما ليس فيه ما يثير الغرابة أوما يدعو الى الاستهجان، كل ذلك قد استحال تحت وقع معالجة القاص الفنية الى طقس من طقوس الحياة اليومية، ان الحيادية الشديدة التي كتبت بها القصة، وقد كتبت بصيغة الغائب، توحي بأنها لاتقدم شيئا خارجاً عن المألوف، ولاتتمرد على ماهو سائد، ان شخصية يوحنا لاتفعل مايفعله الابطال في التراجيديات العظيمة عندما يواجهون أقدارهم، ليست هناك صرخة إستنكار، ولم يُسلّ أي سيف عن غمده، ولكن يوحنا لم يكن عزوفاً عن الفعل، ولم يكن عاجزاً، مع أنه محاصر وفق التصور التاريخي لحياة ماضي الشخصية ومستقبلها.

لنعود الى موضوع التركيز فنراه: يتوضح في ابتعاد القاص عن تلك الحالة المبهمة في تصوير الأحاسيس الغامضة التي تستشعرها الشخصية، لقد أبتعدت اللغة عن الوصف ولكنها قدمت الموضوع من خلال الفعل، لم تكن المتابعة الحساسة سرداً، ولكنه حدث يلتقط بذكاء أدق الجزئيات واكثرها أيحاء بالدلالات، لذلك فان الصياغة اللغوية الواعية تستطيع أن تنقل لنا بالجملة الواحدة، اكثر من الدلالة المحدودة لألفاظها، وان توحي بالوضع النفسي التي ولدت عنها، ان كل جملة تلقي دفقات من الضوء الى اعماق الشخصية، والقاص حريص على استعمال اللغة التي تجردت من كل زخرف جمالي في محاولة للتماشي مع الوضع النفسي الذي تكتب عنه، انه اسلوب تعبيري مباشر، لعبة القاص، في ان لايجمل الواقع أويشوهه، وأن لايضيف اليه، أو لايتكهن بما في داخله، لكنها لعبة مكشوفة، فعندما تنتهي القصة، وتتجمع كل المفردات مع بعضها، يتوضح لنا أنحياز القاص، في محاولته لتصوير وضع ما، قد تكون الحيادية التي تحدثنا عنها متجسدة في محاولة قطع الصلة لأي جملة من الجمل عن مايسبقها وما يلحقها، وبالتالي فان القاص ليس بكاتب لجمل مفردة. ان قدرة عبده جبير وتمكنه على أن يضيء للقارىء ماهو اكثر من المعروض أمامه، دليل على موضوعيته التي تهتم بملامح الاشياء الخارجية وقدرتها التي تعتمد على الربط الكامل بين العين والموضوع، فتصعب أي محاولة من القارىء لان يجنّح بخياله.

تبدأ القصة من ذلك الأدراك اليقيني الحاسم وعلى وصف افعال الشخصية ولكن القاص لايجهل أفكارها، فهو يختار ما يعزز تصورها اليقيني، اثناء تنقلاته، واختزالاته للزمن، في البداية «لم يكن يوحنا يحب الخروج قبل أن يحل الظلام» هذه المقدمة صورت الشخصية في ذروة وعيها، بأستحالة قيام أي علاقة مع العالم الخارجي في النهار، انها تدرك طبيعة سلوكها، الذي يوحي في استسلامه للعادات البيتيّة الرتيبة، ولكن هناك أمل ما يلوح في افقه، يدفعه مع بداية الصباح لأن ينزل الدرجات الى الحديقة، انه لايريد حصر الموضوع في أضيق نطاق، ومع ذلك فلم يكن ذلك كفيلاً بأن يطيح بالهواء الفاسد حوله، «في الصباح، بعد أن يصبح الضوء خفيفاً يملأ الأرجاء، كان يحب أن يهبط الدرجات الخشبية للبيت القديم، ويجلس تحت شجرة الزيتون الجافة، يرشف كوب القهوة، ويتصفح الجريدة، أويحدق في البعيد» ان وطأة الاتجاه الكافكوي على حساسية هذا التصوير واضحة، أن

القصة تصحبنا في رحلة مع رجل بصحبة كلبه، يبدأ يومه من ذروة الادراك لقضية أغترابه، الاشياء القليلة التي تحدث في حياته تعمق أحساسه بالمرارة واللاجدوى «يرقب الكلب الذي يزوم من حوله» أو «يقلب الصور العديدة الباهتة بين يديه على المكتب» أو «يصنع كوباً آخر من القهوة، ولكنه شعر بجفاف شديد، فترك كوب القهوة، وملأ كأساً من البراندي المعتق». وعندما كان من الضروري وضع حدّ لهذا الضياع بسبب مضي الوقت دون أن يحدث أي تحول في مجرى الاحداث «قام يوحنا وأخذ يجوب الحديقة، ولكنه كان يدور وينتهي الى نفس المقعد والكلب يتبعه، ولكنه نهر الكلب، فنظر الكلب اليه، وشعر يوحنا بالأشجار الجافة تخنقه» فهذه المجموعة من اللقطات البصرية السريعة المركزة، محاولة ذكية حساسة ساهمت في تجسيد التطورات التي تتغير في سلوك الشخصية، وفي بناء الحدث موضوع القصة من جهة اخرى، فبعدها «غادر الحديقة ولم يقفل الباب الخشبي» هنا تبدأ رحلته، تلك التي أخرجته من قراره الأوّلي «أن لا يخرج قبل أن يحل الظلام» فهل هذه محاولة للخروج من براثن ممارسة العادات اليومية؟ أو هي محاولة للعثور على معين له في الخروج من العزلة؟ هل هي شجاعة مستجدة في عدم الخوف من الانخراط في دوامات التيار؟ جاء هذا القرار نابعاً من دوافع اجتماعية من تلك التي أدت الى فقدان ذلك الواقع لشروطه الانسانية، فبقيت الشخصية مطحونة تحت ثقل أحداث مرت، لم تتوضح كاملة، لكن يوحنا أخذ يعدها بعد الكأس الثالثة «أخذ يوحنا يعدّ على أصابعه عدد الذين أنجبهم، وعدد الذين وقعوا ضحيته، وقال أن الذين تغلبوا عليه في نهاية الأمر كانوا قلة من النساء، ورجل واحد يذكره تماماً، وقال يوحنا انني لن أنساه»، لم تكن تلك الاحداث مغرقة بتفاصيلها، ولكنه اكتفى بالتعامل معها بالأحاسيس وبمزيج من الحدس والادراك، تلك التي أدت الى قراره الاخير في الخروج من البيت بعد الانتهاء من مقطع القصة الأول. بعد ذلك: لاتقدم مقاطع القصة الأربعة في شكلها المحبوك ذاك طبيعة القصة البنائية بقدر ماتقدم طبيعتها الفكرية، فالبناء جزء أساسي من موضوعها، فالاجزاء تتتابع في نمو تدريجي، ليس على الصعيد الزمني فقط، وانما على الصعيد النفسي والذي نلاحظه على أوضح صورة في المقطع الرابع.

يوحنا الان يرى العالم كأنما يراه لأول مرة، غير عابىء بالذين يحدقون، ومضى حتى وصل الى الشاطىء، ورأى العشاق، وباعة الترمس وقال يوحنا: اين انت..

ولكن كل شيء يراه يصده عن ممارسة طقوس الحياة بتجرد عن اية ضغائن «عدَّد تلك الالعاب التي مارسها، ورأى فوهة البندقية مصوبة الى فكه» كل شيء ينتهي الى السلّم المقلوب للقيم، ويقع تحت ضغط القانون المعكوس للتيار، فهل باتت كل الاشياء غير المنطقية منطقية للغاية؟ «قال الجرسون: لقد فقدت عقلك يايوحنا». فهذه الرحلة التي تبدأ من البيت ثم تنتهي الى نفس المكان بعد أن تحطمّ يقين يوحنا، ولم يفعل في النهاية اكثر من النظر لفروع شجرة الزيتون الجافة ويبتسم، جعلت يوحنا يفسر ما يراه أمامه بصورة أدراكية بعد أن تعرف على الاشياء بشكل حسّي، لذلك أراد أن يتصرف كما لاحظناه في المقطع الثالث تصرفا مقلوباً، مجارة للقيم المستحدثة، ومع ذلك لم يجد له مكاناً، فهل كان دخيلاً على مسلماتها الوضيعة، وبنيّات مسبقة؟ وهل فشله في هذا الالتحام راجع لذلك؟

بشكل آخر: هل واقع يوحنا بعد خروجه من البيت هو صورة من صور الماضي؟ الا يمكن ماحدث هو نفس ماحدث سابقاً، بالشكل الذي جعل يوحنا لايحب الخروج من البيت قبل حلول الظلام، فيصبح الزمن الذي يتقدم مع يوحنا، يفتح أمامنا جزءاً من ماضيه، ان المصير الذي انتهى اليه هو نفسه الذي أوصله الى وضعه الحالي، وبذلك ستكون فروع شجرة الزيتون الجافة ليست شيئاً طارئاً، لكنها وليدة تاريخ وأحداث حياة، وفي هذه الحال نعرف ان العالم الخارجي أرتاب سابقاً من عواطفه، وبتصرفه التلقائي ليثبت حسن نيتّه، لكنه يتحول من مجني عليه الى جاني، لقد نظر اليه الجميع وفق هذا التصور، والمقطع الرابع القصير يوضح لنا ذلك.

واجه يوحنا نوعين من المشاكل؟ الأولى واجته في الخارج بعيداً عن بيته، والاخرى من تلك التي قذفها العالم حتى عقر

داره، اذن فهـذه قصـة الـواقـع بكـل مافيـه من جور لاقصـة يوحنا وحـده، لقـد وفق القـاص الى ايضـاح ذلك لانه قدم قصته بشكل مكتمل من الوضوح. وعندما لم يستطع يوحنا ان يخلص روحه من ذلـك الأحسـاس بالخطأ عاد الى شجرة الزيتون لينظر الى فروعها الجافة، لقد تركته الاحداث يستمرىء ضعفه في المشهد الأخير، فهـل هي الحقيقـة الاخيرة أذن؟ ان ينتهي يوحنا الى مصيره، بينما يمضي كل شيء طبيعيـا، العشـاق على الشـاطىء، والنـاس يجلسـون في المقـاهي، هنـاك الصحف اليـوميـة، ومجـلات الاسبـوع لايـوقف صدورها شيء، كل شيء يمضي عاديا، وحده الان يوحنا، أمام قرينته: شجرة الزيتون الجافة.

■■■

في اعدادنا القادمة

عن سعادة عوليس ـ تجارب ـ سامي مهدي

تلك أيام خلت ـ ذكريات عن نازك الملائكة ـ د. حياة شرارة.

من ذاكرة الفن والحياة ـ مذكرات ـ شوكت الربيعي

نص ونقد: من المواقف والمخاطبات ـ د. مالك المطلبي

نص ونقد: شعر رشدي العامل ـ نقد: عبدالرحمن طهمازي

مختارات شعرية ـ ترجمة وتقديم ـ د. ضياء نافع ـ كتاب العدد

المنهج والمصطلح في نقدنا المعاصر ـ ندوة الأقلام.

■ حوار حسن الغرفي

حوار

الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة

الشعر هو فن التعبير بالصورة



× من أبرز الشعراء المجيدين في حركة الشعر العربي المعاصر في مصر.

× استطاع ـ منذ أواسط الستينات ـ أن يحقق تميزاً وتفرداً في صوته الشعري بين ابناء جيله (أمل دنقل ـ محمد عفيفي مطر ـ فاروق شوشة ـ ملك عبدالعزيز).

× لفتت إبداعاته الشعرية أنظار مجموعة من أهم النقاد المعاصرين الذين تولوا دراستها ونقدها (انظر السؤال ١٣).

هذا الحوار يطمح لأن يكون مدخلاً للاقتراب من عالمه الشعري الرحب.

■ أعماله: ـ

قلبي وغازلة الثوب الأزرق ـ ديوان شعر ـ ١٩٦٥

حديقة الشتاء ديوان شعر ـ ١٩٦٩

الصراخ في الآبار القديمة ديوان شعر ـ ١٩٧٣

أجراس المساء ديوان شعر ـ ١٩٧٥

تأملات في المدن الحجرية ديوان شعر ـ ١٩٧٩

البحر موعدنا ديوان شعر ـ ١٩٨٢

حمزة العرب ـ مسرحية شعرية ـ ١٩٧١

حصار القلعة مسرحية شعرية ـ ١٩٧٩

فلسفة المثل الشعبي دراسة ـ ١٩٦٨

دراسات في الشعر العربي دراسة ـ ١٩٨٢

قصائد لاتموت مختارات ودراسات.

● **بعد العديد من المجموعات الشعرية والمسرحيات الشعرية ارجو ان تحدثنا عن ملامح تجربتك الشعرية الممتدة منذ بداية الستينات حتى الآن؟.**

ـ لعل أبرز ملامح تجربتي الشعرية هو تطورها المستمر منذ انتقالي من الشكل العمودي في منتصف الخمسينات إلى الشكل الحر، وجاء هذا الانتقال تجسيداً للتحول الفكري والوجداني والنفسي الذي دفع برؤ يتي إلى جدل الحركة بين الحلم والواقع، بين الذات والموضوع، بين التراث القومي والثقافة الانسانية الشاملة بين الصبغة الغنائية الرومانسية والواقعية الرمزية، ويحمل ديواني الأول: «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» ١٩٦٥ هواجس هذه الرؤ ية وأبعادها المركبة. ففي الوقت الذي كانت فيه حركة الشعر الحديث غارقة في الواقعية الاشتراكية والتركيز على الصوت الخارجي لما يسمى بالانسان البسيط والنضال الشعبي من أجل الحرية والتعاطف مع حركات التحرر والتغيير الاجتماعي في العالم. كانت قناعتي الداخلية من حيث المضمون الأيديولوجي قريبة من كل هذه القضايا، ولكنها لم تكن كافية لاعتصار شاعريتي، واتساقاً مع طبيعتي فقد آثرت الانتقال إلى الشكل الحر انتقالاً تدريجياً وذلك بالاحتفاظ بالقافية داخل سطر شعري غير منتظم والتركيز على الموسيقى واطلاق حرية الذات في التعبير عن اشواقها ومواجدها مما جعل النقاد يصفون هذه المرحلة بالرومانسية.

إن عالم هذا الديوان يمتلىء بمشاهد من القرية التي ولدت فيها وغادرتها في العاشرة من عمري لألتحق بالمعاهد الدينية بالقاهرة، ولم يكن هذا العالم بمعزل عن الواقع المصري والعربي في ذلك الوقت، حيث كان الطموح إلى العدل وأزمة الحرية والولع بالرموز الانسانية ونشدان الجمال والحب وعذاب الاغتراب وقسوة المدينة والنماذج الانسانية الكادحة والتعاطف، كل هذه العناصر كانت تسري في عروق قصائد هذا الديوان الأول. وكانت التلقائية والاستجابة المباشرة للحظة الشعرية من ابرز ملامح هذه المرحلة. ومنذ قرأت كلمة جورج طومسون: «الشعر هو فن التعبير بالصورة» كففت تماماً عن الاستجابة المباشرة والسريعة للحظة الشعرية وبدأت أعي أن القصيدة ليست مجرد إلهام مقدس وإنما هي جهد خارق يعكس مهارة خاصة وثقافة واسعة.

وجاء ديوان: «حديقة الشتاء» ١٩٦٩، محاولة لتطوير الغنائية والوصول الى شكل ما من القصيدة الدرامية مع التركيز على الصورة الشعرية والتخفيف من استخدام الأساطير اليونانية التي كانت شائعة في ديواني الأول، وكان ديوان «حديقة الشتاء» طافحاً بمرارة الاحساس بالهزيمة عقب حرب ١٩٦٧. كما كان طافحاً بالألم بسبب الوعي الحاد بالدوافع التي صنعت واقع الأمة العربية.

ثم جاء ديوان «الصراخ في الآبار القديمة» ١٩٧٣ ليكون صرخة إجتماعية حادة في مواجهة التحليل الاجتماعي ومحاولة لتفسير الحب في ضوء المعايير الجماعية مع الاستمرار في تطوير الصيغة الدرامية والايغال في الاتجاه إلى الذات وتركيز الرؤ ية الداخلية حول موضوع الجمال والحب من منطلق يوشك أن يكون وجودياً، وفي هذه المرحلة أدركت قسوة السيطرة على الشكل الفني للقصيدة بعد أن أصبح الشعر عملاً شاقاً وليس مجرد ترويح عن النفس. لقد آمنت منذ زمن بعيد بأن الشعر رسالة انسانية ووعد من الشاعر بالوقوف مع الحق والالتزام بقضايا أمته ولكنه في الوقت نفسه لايعزل الذات عن الواقع كما لايعزل الواقع عن الذات واستعدت التلقائية الشعرية من جديد في ديواني «أجراس المساء» ١٩٧٥، وهو يعد بداية مرحلة جديدة تماماً في تجربتي الشعرية حيث أخذت الكثافة الشعرية تتفتح في الصور الشعرية والرموز الثقافية والبناء الدرامي والحوار والاستفادة من معطيات الفنون الأخرى: السينما، الرواية، المسرح، الفنون التشكيلية، الموسيقى. وإذا كان الحب يستأثر بلب التجربة الشعرية في هذا الديوان، فإن ملامح الواقع القومي والوطني تتبدى في كثير من النماذج بل إن القرية التي ابتعدت عنها كانت ما تزال تسكن في ضميري الشعري وفي ظل الظروف الفكرية والفنية والثقافية والسياسية والقومية خلال عقد السبعينات فإن رؤ يتي الشعرية قد، اهتزت مرة أخرى وبدأت معاناة جديدة في الظهور لم تعد توجع الذات في واقع متخلف أو عاجز أو مضطهد هو ما يملي على قريحتي اللحظة الشعرية بل إن الذات هنا تصبح صورة للرفض والغضب والحزن ويمتلىء الديوان بالدلالات العميقة التي توحي، بتدهور الواقع ويجيء الاحتجاج الشعري بعيداً عن الصورة المباشرة التي تسود معظم شعر الاحتجاج بل يتبطن هذا الاحتجاج بصورة رمزية وفنية مختلفة ومركبة وأصبح الهم القومي والوطني والاجتماعي مسيطراً على ديوان «تأملات في المدن الحجرية» ١٩٧٩

ويتمادى الواقع في التحول وينتهي الجدل الواقعي بين أطراف حركة الصراع الخارجي إلى لون من التصادم والضبابية والزيف والتطاحن والتعمية المستمرة وهنا تأتي صورة جديدة لتجربة شعرية تلجأ إلى الرؤية الداخلية وتجعل من الحوار مع الذات في مواجهة صمت وتجاهل العناصر الخارجية التي كفت عن التعامل مع العالم الشعري بمستوياته المختلفة.

إن ديوان «البحر موعدنا» ١٩٨٢، يعبر كما يرى بعض النقاد عن مرحلة جديدة. مرحلة البحث عن حل شعري لواقع بعيد جداً عن كل ماهو شعري أوشاعري، إن ملامح التجربة الشعرية في هذه الدواوين تتشكل من النمو المستمر والجدل والانتقال من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية من الغنائية الى الدرامية، من الذات المعادلة للموضوع إلى دمج الذات في الموضوع والاحتفاظ مع ذلك بالميراث القومي والتاريخ بين اعطاف الحركة الفنية لكل قصيدة.

● ماذا بقي فيك من عالم القرية الآن؟ قرية الودي أليس كذلك؟ البهيج والحزين في الآن نفسه فقد تعرفنا على بعض أجوائه في ديوانك الأول: «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» وفاجأنا - ثانية - في ديوانك «أجراس المساء» (لاتفوتني الاشارة إلى التحول الطاريء على هذا العالم في هذا الديوان الأخير).

- لقد تغيرنا معاً «أنا والقرية» إلى درجة يصعب فيها الحوار والتعرف والتآلف والانسجام مرة أخرى. تغيرت أنا بالايغال في الانشغال بالمدينة التي قضيت بين أحجارها «سبعة وثلاثين عاماً» وتغيرت القرية وهي تحاول أن تكون مدينة صغيرة فانتهى بها الأمر إلى السقوط بعيداً عن القرية والمدينة معاً.

وربما كان ما تركته القرية في نفسي اكثر وأشد بقاء مما بقي في القرية نفسها، ان القرية التي تفتحت عيناي عليها تحمل الكثير من... ملامح العصور الوسطى. هذا العالم الحميم من الخرافات والعادات والتقاليد الراسخة والأحلام البسيطة والتوهج العاطفي في لحظات الحزن ولحظات البهجة والتماسك الاجتماعي والانسجام المطلق مع الطبيعة والتاريخ.

هناك سياق واحد يربط الطبيعة بالتاريخ ويحفر في النفس صورة متماسكة للزمن. وأنا لا أحن الى قرية رومانسية تتدفق في جوانبها الغدران وتغرد على أفنانها الطيور وقد كنت دائماً أحلم بالتقدم للقرية واللحاق بالعصر، ولكنني ما تصورت مطلقاً أن تصل صورتها إلى هذا الحد من التشوه والقبح. لقد تخلت القرية عن نفسها لشبح من المدينة. ماتت القرية التي كنت أشم عبير أنفاسها مع مطلع الصباح وأنا صبي صغير عندما كنت أخرج من منزلي الواقع على الضفة الشرقية لنهر النيل لأعدو على العشب الصغيرة الأخضر فوق السهل الساحلي الأمامي للقرية ثم اتوجه بعد ذلك إلى «مضيفة» الأسرة «دار الضيافة» حيث أجد كل أقاربي يتناولون إفطار أجماعياً بسيطاً قبل أن يذهبوا إلى أعمالهم. وكنت أوشك على الانفجار من الشجن العاطفي في الليالي المقمرة التي كانت تضج بالافراح وحفلات الزفاف حيث كان ذيل الطاووس ينشر بهجته على ألوان الصبايا وهن يراقصن أحلامهن وأشواقهن إلى ليلة شبيهة بتلك الليلة، نعم لقد ماتت القرية التي كنت اعشقها في الواقع وبقيت في وجداني قرية أخرى مستحيلة أعرف أنها لن تعود الا في أحضان وطن كامل من السعادة والتقدم والرفاهية. والحقيقة أنني أصبحت قرية من نوع ما داخل هذه المدينة الضخمة «القاهرة» التي تتنافر فيها العناصر بدلاً من أن تتجاور. القرية ليست فقط «الودي» قريتي ولكنها أصبحت كل قرية فقدت براءتها وسقطت بين الحلم المفقود، والباطل الموعود.

● **نغمة الغربة المتصلة في معظم قصائدك، ما تعليلك لهذه الظاهرة؟ «أسألك وفي ذهني أصداء لاحساسك بهذه الغربة القاتلة في شعرك أثناء قدومك لأول مرة إلى المدينة القاهرة، أما زال نفس الاحساس مستمراً، أم ان هناك أسباباً أخرى؟».**

- ظاهرة الغربة حقيقية في شعري انها تتغلغل في نخاع القصائد التي تبدو بعيدة عن موضوع الغربة كهاجس مرير يفترس في وحشية لحظات السعادة العابرة ويرابط في خلفية التتابع المنتظم للحدث اليومي، إن الغربة تجربة وجودية تعني نفي الذات في زمان ومكان غير ملائمين لفطرتها أو العجز عن التواصل الاجتماعي مع الآخرين تصل في شعري حد «الوحشة الوجودية». إن جذور الاحساس بالغربة في شعري وحياتي يعود الى حدثين بارزين في حياتي الأول: هو فقداني لوالدتي في سن السابعة من عمري حيث توفيت فجأة وكنت في أشد الحاجة لحنانها الدافق. الثاني: هو رحيل...

القـريـة إلى المـدينـة في سن العاشرة لتلقي العلم بعيداً عن أسرتي وربـما كان فقـداني لمركزي في القرية، ولأمي في فترة قصيرة قد دفع ذاتي، الى نوع من التمـركـز حول لحظات الحنان النادر في أحضان هذه الأم ولحظـات التـآلف النـادر، أيضـاً مع عالم القـرية. وظلت الـرحلة بعـدْ ذلـك مجرد مقـارنـة مستمـرة ومـؤلمـة بين ما فقدته وما وجـدتـه. ورغم إحسـاسي العميق بالتعـاطف مع البشـر وقـدرتي الـدائمـة على اكتشـاف الجميل والطيب في الآخرين الاّ أن قدرتي الدائمة على التخلي عن ذاتي تظل محدودة على الدوام. إن الآفاق التي فتحتهـا الثقـافـة والقـراءة المتصلة أمـام وعي قد جعلت الغربة هاجسـاً دائـماً لأنه يمثل تناقضاً بين الحلم الذي يرسمه الوعي وبين الـواقـع الـذي يفـارق دائـماً صورة المثـال، لهذا تزداد الغربة أبعاداً جديدة دائمة. غربة أقرب إلى الغربة الفكرية بعد الغربة الحسية. وهـذه غربـة يشـترك فيهـا كل الحـالمـين والمثقفـين ودعاة الاصلاح والشعـراء، لان الـزمان والمكان لدى مخيلة هذه الصفوة يمثلان دائماً وحـدة تاريخيـة لايمكن تقسيمهـا إلى مجرد مرايـا مهشمـة كما يلوح الـواقـع الحضاري للأمة العربية. إن اغترابي هوجزء من اغتراب الكثيـرين ممن ينشـدون الكمال، ويعاندهم الزمان عناداً يجعلهم في الموقف المفارق للنموذج.

إن المـوقف المركب الـذي يوجد فيه المثقف العربي الآن يتجاوز هذا التعبـير البسيـط «الغربة» إلى تعبير أشد تعقيداً وعمقاً وشمولاً وهو «الوحشة الروحية».

في وطننـا العـربي تفاقمت ازمتنا الحضارية إلى حد لم تعد تكفي لوصفـه هذه المُصطلحـات ذات الطبيعـة الفلسفيـة أو الاجتـماعيـة لنصـل إلى حدود وضـع حضـاري تصبح فيه كلمة الغربة تبسيطاً شديـداً لمحـاولـة وصفه أو فهمه. وهكذا فإن غربتي تبدأ من الذاتي إلى اغـتـراب اشمـل واعمق حيث تنهض علامـات الاستفهـام العـديـدة أمـام التسـاؤل عن موقف الحضـارة العربية في نهاية هذا القرن ومع مطلع القرن القادم.

● حضـور المـرأة يأخذ رقعة كبيرة في شعرك، إلى أي حد يمكنني القول أنها تشكل ملاذاً أساسياً لديك؟

ـ احتلت المـرأة موقعـاً بارزاً في شعـري بسبب الفقـد المبكـر لأمي وتطلعي إلى التماس الحنان لدى المصدر الأول للرقة والجمال والذي تمثله المـرأة. وربـما تكـون الـدوافع العميقة التي تحركها حاجتي إلى المرأة قد اوقعتني في رسم صورة مثالية أو خيالية للمرأة. فقد رأيت في المـرأة الحبيبـة نوعـاً من الخـلاص المطلق لأحـزان حياتي كما توهمت لفـترة طويلة أن المـرأة كائن فوق الانسان ودون الملاك بفارق بسيط فهي في خيالي الأول الجمال المطلق الذي يشع بالخير والحنان والرقة، وكانت غربتي المبكرة أيضاً وراء نشدان الطمأنينة والأمن لدى المرأة، وهناك توضيح أحب أن أعرضه في هذا المجال، لقد خلطت بصورة كاملة بين مفهـوم المـرأة ومفهـوم الحـب. بمعنى أن تصوري للحب كقيمـة مطلقـة يمكن أن يكـون وسيلة لخلاص نهائي من عذاب الحـرمـان العاطفي وألم الغربة وقسوة الوحدة وهذا تصور قد لايكون مجافيـاً تمامـاً للواقـع، أمـا الذي أوقعني في التناقض فهو أنني نظرت للمرأة باعتبارها المصدر الوحيد لكل هذه القيم وأنها تتجسد بصورة مطلقـة أيضـاً ولم أتـوقف عند التفاصيل الانسانية للمرأة ككائن بل نظرت إليها باعتبارها كائناً مجرداً يعني الحب بكل دلالاته الأخرى. من ناحية كانت المرأة في شعري جذراً عميقاً لمجموعة من التجارب والأحـلام و الأشـواق تتعلق بالغـربـة والـوحـدة والاشباع العاطفي والشوق إلى المطلق والبحث عن خلاص، وهذا ما دفع النقاد إلى اتهامي بالرومانسية.

وكـان لابـد من الـوقـوع في بعض الأخطـاء والصـدمـات العاطفية والالتحام الانساني بالمرأة حتى يتراجع هذا الفهم وتحل محله صورة إنسانية للمرأة التي مرت في تجربتي بعدد من المراحل بدأت بالمثال ثم المعنى حتى تصل إلى الانسان.

إن تجربـة المـرأة في شعـري تكتسي خصوصية من طبيعة تكويني من النـاحيـة الوجدانية وطبيعة الواقع الذي تقلبت بين أحواله زماناً ومكاناً فوق رقعة تمتد من الريف إلى المدينة ومن الخيال إلى الواقع.

هناك هاجس أساس يسود شعرك وهو البحث عن لحظـة فرح «هـل أقـول باستحـالتهـا» عبر مدننـا الحجـريـة الصـماء التي تضج بالخيانة وأنواع القهر والاحبـاط، بينـما تقـول: «إن النبـوءة مخبوءة في الدماء وأن النبوءة مكتوبة بالجراح»؟

ـ لقـد كانت حيـاتي منـذ صبـاي المبكـر وحتى فترة النضج طافحة بالمرارة، ولكن الشعر كرفيق، شعر مراوغ كان يملأ صحراء الرحلة بالسـراب الـدائم وكنت اتبـع اشواقي بحثاً عن خلاصي آمنت منذ

وقت بعيد أنه لايمكن أن يكون خلاصاً فردياً فلم تكن السعادة التي أنشدها سعادة فردية لأنني بالفعل كنت قادراً على أن أحقق السعادة الفردية لو أنني تخلصت من انشغالي الدائم بكل ما يقع حولي. إنني بحكم طبيعتي أجد في الناس الذين يحيطون بي وربما البشر جميعاً امتداداً عميقاً لوجودي نفسه. ولهذا فأنا قادر على التعاطف السريع مع الآخرين واستطيع أن أرى الجوانب المشرقة في الجانب المعتم من الشخصية الانسانية. ولهذا كان بحثي عن لحظة الفرح تعويضاً عن عمر طويل من الشقاء الفردي من ناحية، وانشغالاً بخلاص الآخرين من ناحية أخرى. ولحظة الفرح في شعري ليست مفقودة ولكنها قصيرة وقد وصلت منذ وقت ليس بالطويل الى المفهوم الذي سبق أن عبر عنه طه حسين وهو أن الهدف من الحياة ليس السعادة دائماً وقد كتبت سوزان طه حسين في كتابها «معك» تقول: إن طه حسين قال لها: «من ذا الذي يعتقد أن هدف الحياة هو السعادة؟» وقد ادركت قبل أن أقرأ هذا الكلام البليغ أن السعادة ليست من أهدافي على الاطلاق إلا اذا كانت سعادة الجميع وهي سعادة مستحيلة تقريباً.

لقد تناولت في ديوان: «تأملات في المدن الحجرية» بعض جوانب التدهور الأخلاقي الذي حل بالمدن والذي دفع بها إلى الشقاء وتمزيق الروابط وافتقاد القيم الانسانية الرفيعة ويبدو أن الانسان الذي يتصور إنه يسعى إلى التقدم من خلال استخدام الوسائل التكنيكية العالية الكفاءة وضع في الفخ وسقط في القطيعة ليس فقط مع الآخرين بل مع ذاته نفسها.

● الى أي حد يمكنني وصفك بأنك شاعر ذو نزعة أخلاقية؟

- إنني أؤمن بأن الشاعر صاحب رسالة يخلقها له التزامه بالبحث عن عالم أفضل ورغم تهمة الرومانسية التي تلاحقني والتي يطلقها بعض النقاد بسذاجة أحياناً، فقد كانت شواغلي الفنية والانسانية تتجاوز ذاتي على الدوام والتفاني إلى التجربة الاجتماعية والقومية والانسانية في إطار من الالتزام تضعني مباشرة في قلب الموقف الأخلاقي، وهو موقف ليس تقليدياً كما يتصور البعض، ولكنه موقف ينبثق من الاحساس بالمسؤولية والايمان باستحالة الخلاص الفردي. ولا شك أن دراستي في الأزهر الشريف وتعلقي بالريف قد ساهما في خلق نموذج مثالي لدور الشاعر، خاصة وأنه كانت تؤرقني على الدوام صور البؤس في القرية والصدمة الحضارية في المدينة. ولكن موقفي الأخلاقي نابع من الالتزام العميق بمسؤوليتي كشاعر وكإنسان وقد تعددت صور هذا الالتزام في قصائدي عن القرية والمدينة والنضال الانساني ضد الظلم والعبودية والحرمان والبؤس. وقد شكل هذا الموقف في النهاية الاطار الفني لشعري فلست أؤمن بنظرية الفن للفن وإن كنت أؤمن أن التزام الفنان تجاه فنه هو التزام اساسي ومبدئي وأنه لايجدي التزام الفنان خارج فنه لأنه اداته الحقيقية.

● ماهو مفهومك للقصيدة؟

- القصيدة الحديثة تجسيد لفعل يتم في الواقع أو في النفس الانسانية أو الذاكرة، وهي كيان فني ذو وحدة عضوية تطمح إلى التغيير لا إلى التفسير معتمدة على رؤية جدلية درامية، تستقي خصائصها من تراثها ومن امتدادات الثقافة العالمية الانسانية. كما اعتبر الموسيقى ضرورة للقصيدة ولا أؤمن بمستقبل قصيدة النثر.

● كيف قرأت التراث؟ «الأساطير - الأمثال الشعبية - التراث العربي والغربي» الموقف - التوظيف؟

- لقد نشأت أديباً وسط مناخ تراثي حيث كانت دراستي في الأزهر الشريف تغرقني في بحر متلاطم من المواد التراثية «الشعر - النثر - اللغة - علوم الشريعة - العروض - الفلسفة الاسلامية - التاريخ - البلاغة القديمة». ولما كانت الدراسة المنهجية لاتمثل ما يحتاجه الشاعر بالضبط فقد سارعت بخلق منهجي الخاص للغوص في التراث والخروج إلى سواحل الحاضر بطريقتي الخاصة. لقد بدأت القراءة الشعرية من العصر الجاهلي، وكنت مولعاً بامريء القيس، وطرفة بن العبد على وجه الخصوص، ثم قفزت إلى عصر الحب بشقيه العذري والحسي، ووقفت طويلاً عند عمر بن أبي ربيعة ثم تابعت الصعود إلى العصر العباسي الأول والثاني حتى وصلت إلى العصر الحديث. وكانت قراءتي في الأدب العربي المعاصر مواكبة لقراءات واسعة في الآداب الأجنبية خاصة «أعمال هوميروس، ومختارات من المسرح القديم، والفلسفة اليونانية، والأساطير الاغريقية» حتى تعرفت على شكسبير فوقفت عنده طويلاً هو الآخر. لقد أولعت كذلك منذ فترة مبكرة بالأدب الشعبي، واقتربت من الأمثال العامية، وجاء كتابي «فلسفة المثل الشعبي»

برهاناً على هذا الاقتراب كما استخدمت بعض الأمثال الشعبية في بعض قصائدي، كذلك قرأت السيرة الشعبية وتأثرت بسيرة حمزة البهلوان، في مسرحيتي الشعرية «حمزة العرب». لم يعد التراث حلقة منفصلة في تطوري بل تداخلت الدوائر المعاصرة والتراثية طوال فترة ابداعي الشعري، ومنذ عامين تقريباً اصدرت كتابي «قصائد لاتموت» وهو مختارات ودراسات من الشعر العربي القديم.

لم اتخل في لحظة واحدة عن كل ما اكتشفته في الماضي أو الحاضر على السواء لقد ظللت على صلة قوية بعناصر التراث الأساسية كما واصلت معاودة القراءة والتأمل واذكر انني عندما سافرت إلى امريكا عام ١٩٨٠ للاشتراك في البرنامج الدولي للكتابة بجامعة أيوا أذكر أنني عكفت هناك على ملاحظة الأدب الأمريكي والحياة الأمريكية، ولكنني كنت معتصماً بثلاثة أعمال كبرى أصطحبتها معي وقرأتها كاملة وهي: القرآن الكريم، وديوان الحماسة لأبي تمام، وديوان المتنبي. وفي تصوري ان التراث يمتزج بالحداثة في شعري إلي درجة التوازن، وكل هذه القراءات تفرز في النهاية النسيج الشعري الذي تبدو فيه قصائدي.

● كيف تنظر الى العلاقة بين الخطاب الشعري والخطاب الاجتماعي - السياسي؟ أسأل لأن العديد من الشعراء في قصائدهم المرتبطة بالأحداث السياسية والقومية، يسقطون في التقريرية والمباشرة والخطابية وغيرها من السلبيات القاتلة للشعر - ما موقف شاعرنا أبي سنة - من هذه الاشكالية، خاصة وقد انزلق - أحياناً - فيما وقع فيه الآخرون؟.

- لقد سادت الشعر العربي الحديث في الخمسينات رؤية ايديولوجية للواقع العربي على المستوى القومي والاجتماعي والفكري وبينما كان صوت الحدث السياسي جهيراً فقد حاول الشعر أن يواكب هذا الحدث وأن يتأثر بنبرته العالية، وقد سقطت نماذج شعرية كثيرة في الهتاف والخطابية والمباشرة والتقريرية، ومن المفارقة التي تدعو إلى النقد...

أن مثل هذه السلبيات كانت من الأسباب التي ادعت حركة الشعر الحديث انها جاءت لتخلص الشعر العربي منها بعد أن سيطرت على الشعر العمودي وما ان انتهت الخمسينات حتى ظهر واضحاً. أن مثل هذه النماذج لن تعمد للزمن وبدأ الشعراء يعيدون النظر في أساليبه الفنية وعاد معظمهم إلى الرومانسية كنقطة بدء جديدة، أما موقفي فقد كان متأثراً بالطبع بهذا التيار في الخمسينات الا انني لم اكن متورطاً تماماً في الدعوة المباشرة الى رؤية ايديولوجية من شأنها أن تحول شعري الى بيان سياسي، بل لقد كان شعري يحتفظ بقدر من الخصائص الفنية التي عصمته من الانزلاق الشديد في منعطف المباشرة والتقرير، ولا أنكر أن بعض شعري قد لحقه شيء من ذلك ولكن معظم شعري قد نجا من هذا المأزق بفضل الحذر الشديد في اتباع الأساليب الفنية الشائعة. إنني بطبيعتي لا أحسن التقليد ولا أنقاد بسهولة، وذاتيتي واضحة في شعري بدرجة تمنعني من الجري وراء التيارات الفنية دون اقتناع داخلي عميق ودون وجود مبرر فني قوي لذلك.

لهذا فأنا أعتقد أن الشاعر ينبغي أن يحذر المأزق النثري في الشعر ولكن ذلك لايتحقق بتعين الألغاز والتعمية وافتعال لغة عربية متأثرة بلغة الترجمة ونقل أساليب أوروبية دون مقتضيات فنية واجتماعية في الواقع الذي تعيش فيه. لقد اقترب الشعر في فترة الالتزام السياسي من النثر واقترب في فترة اضمحلال هذا الالتزام من اللغز.

● ماذا تمثل لك هذه الأسماء: صلاح عبدالصبور أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وهما «من أبرز مجايليك من الشعراء في مصر»؟

- كان صلاح عبدالصبور أحب الشعراء المصريين إلى نفسي وأقربهم إلى طبيعتي، وقد اقتربت من عالمه كشاعر وكإنسان ولا أنكر أنني تأثرت بشاعريته وهو في نظري رائد بارز من رواد حركة الشعر العربي الحديث ومن أهم انجازاته مسرحه الشعري الذي يمثل إضافة رائعة للمسرح الشعري في الأدب العربي.

أما أمل دنقل: فهو شاعر حقيقي من شعراء الصنعة كان حاذقاً في استخدام أدواته الفنية ولكننا نمثل اتجاهين مختلفين تماماً على كل المستويات الفنية. فقد كانت رؤيته الشعرية ذات طبيعة خارجية حسية يلعب البصر دوراً رئيسياً فيها، أما رؤيتي فداخلية تمزج بين الحسي والمعنوي. وهو في نظري شاعر ذو رؤية سياسية طمست في شاعريته البعد الآخر للحياة، البعد الوجداني العميق.

محمد عفيفي مطر: شاعر مثقف حاول أن يبرز ثقافته في شعره

وان يسـايـر التيـارات الحديثة دون أن تكون هناك في واقع تجربته ما يبرر هذه المسايرة. باختصار هو شاعر يستخدم ثقافته كمادة لشعره، بدلاً من أن يستخدم تجربته المباشرة.

● **كيف ترى واقع الشعر في مصر الآن؟**

واقـع الشعـر في مصـر الآن يمثـل تراجعـاً واضحـاً في حركـة التجـديـد. هناك محاولات مفتعلة للتجديد تسير في ركاب أدونيس ولكنها عاجزة عن التأثير في الـواقـع الثقـافي المصـري. واللوحـة الشعـريـة مختلطة الألـوان وأشبه بلوحة سريالية. فهناك مد شعري عمودي تمثل في الشعراء التقليديين من جديد، ولكن بصورة مهتزة وعـاجـزة وتدعو للرثاء. أما الشعراء الجدد من أبناء السبعينات فهم ينقسمون إلى مدرستين متميزتين:

الأولى: وهي امتـداد طبيعي متطـور للمـدرسـة الحديثة كما أسسها الـرواد وطـورهـا جيـل الستينـات وهـؤلاء يمثلهم في مصر: نصار عبدالله ـ محمد أبو دومة، احمد سويلم، محمد فهمي سند، حسن طلب.

المـدرسـة الثـانيـة: وهم التجـريبيون الذين يتأثرون خطى أدونيس وهم: محمد سليمان ـ ومحمد آدم ـ وعبدالمنعم رمضان ـ ووليد منير وغيرهم.

وهـذه المـدارس تمثـل العصب الـرئيسي ولكن هناك تراكماً شعرياً لم يتبلور بعد لشعراء من الاقاليم المصرية المختلفة ومعظمهم يدورون في فلك كبـار الشعـراء دون أن يتميـزوا بسمات فنية واضحة وتعمل مجلة «إبـداع» على بلورة هذه الأصـوات الشعرية وربما يظهر خلال الفترة القادمة شعراء جدد يبددون ضباب الرؤية الراهنة في الموقف الشعري المصري المعاصر.

● **ما الاضـافـة التي ترى أن جيلك قد حققهـا بالنسبة للرواد؟ خاصة على مستوى جماليات القصيدة؟**

ـ لقـد جاء جيـلي في فترة مراجعة الرواد لاساليبهم الفنية بعد أن انحسرت موجة الواقعية الاشتراكية ولهذا فقد اشتركوا مع الرواد في بعض المـلامـح وافـترقوا عنهم أيضا. لقد كانت الاضافة الأساسية لجيلي هو البحث عن القصيدة المركبة ذات الأصوات المتعددة وذات البنـاء الـدرامي والتأثـر بالفنـون الأخـرى مثـل المسـرح والسينما والموسيقى والفنـون التشكيلية كما أن هذا الجيل حاول أن يستخدم الأسـاطـير وعنـاصـر التـاريخ العربي بدلاً من استخدام الأساطير اليـونـانيـة والغربية كذلك استخدام الأقنعة وتنويع الموسيقى خاصة استخدام القصيدة المدورة.

إن جيـلي قد قدم رؤيتـه الفنيـة متجسـدة في شكـل فني أصيـل ويمثل خطوة صاعدة في طريق حركة الشعر الحديث.

● **كتب عن أعـمالـك الشعرية نقاد كبار من الجيل السـابق: «النـويهي ـ شكـري عيـاد ـ القـط ـ السحـرتي...» ومن جيلك: صبري حافـظ ـ يوسف نوفـل ـ وغـيرهم: ما تقييمـك إجمالاً ـ لتعامل النقد مع اعمالك الشعرية؟**

ـ في الـوقت الـذي كان فيـه هؤلاء النقـاد وغـيرهم من كبـار النقاد يتعاملون مع أعمال بعض الشعراء الرواد من منطلق الرضا والتهليل الشـديـد والتجـاوز المتعمـد عن جوانب قصورهم كان تعاملهم مع شعري بالغ القسوة ومدرسياً إلى حد كبير وقد أفدت من هذا النقد فائـدة كبرى فلم أنظـر الى النقـد باعتبـاره وسيلة للشهرة بل وسيلة للتعلم ومن هذه الزاوية فقد كان نقدهم بناء من هذه الزاوية ولكنني شعـرت في أوقـات كثـيرة بقـدر من المـرارة وعدم الانصاف وتجاهل المزايـا الرئيسية في شعري لدى بعض النقاد. ولقد نظرت دائماً إلى الجهد الذي بذل في العملية النقدية كدليل على الاخلاص وحسن النيـة ولهـذا فإن بعضهم كان شديد الاخلاص وهو يقوم بنقد اعمالي وهـؤلاء اكن لهم تقـديـراً عظيمـاً بصرف النظر عن آرائهم في اعمالي الشعـريـة لأنـه لاتوجد أحكام نهائية على الأعمال الأدبية وانما توجد انبعاثات جديدة في الأعمال نفسها تجعلها قادرة على البقاء بذاتها أو غير قادرة فتمـوت دون أن ينقـذهـا النقـد. ان الـزمن هو الاختبـار المتجـدد للأعـمال الأدبيـة وهـو الناقد الأعظم ولقد كان الزمن حتى الآن أقرب إلى إنصافي.

● **مرة لاحـظ الـدكتور: عبدالغفار مكاوي، وهو يكتب عن احـدى قصـائدك ما يلي: «لقد اشفقت عليـه «الكـلام موجـه للشاعر» من تكرار نفسه بل لقـد تهورت ذات مرة وصـارحتـه بأنني أشعـر أن قصـائـده نسخ مكررة من قصيدة واحدة. لاشك أنني ظلمتـه فقد أحببت فيه وما زلت أحب غنائيته الـرقيقـة، وقدرته على التدفق ببساطة وبلا عناء،**

وعذوبة صوته وموسيقاه» كيف كان تعليقك على رأيه؟

إنني أحب وأقدر صديقي الدكتور عبدالغفار مكاوي واحترم فيه الفنان والكاتب والانسان ولكني لا أظنه كان في حالته المزاجية الطبيعية وهو يكتب هذا التعليق على قصيدتي وهي قصيدة: «الممثل يخلع القناع». والغريب أن هذه القصيدة لانظير لها في شعري كله. واعتقد أن أهم ملامح تجربتي الشعرية هو التنوع الشديد في التجربة وهذا ما أشار إليه الدكتور النويهي في مقاله عن ديواني الأول «قلبي وغازلة الثوب الأزرق».

إن الدكتور عبدالغفار مكاوي لايتابع تجربتي الشعرية متابعة تمكنه من اطلاق هذا الحكم الذي لم يقدم ما يبرره. ومثل هذه الأحكام ليست مفيدة على الاطلاق، لكنها في النهاية معزولة عن الحجة الفنية وفي مقدور أي كاتب أن يطلق ما يشاء من الأحكام دون أن يكون لحكمه قوة الاقناع ما دام يسوقه مجرداً من البرهان النقدي، ولا أظن الدكتور مكاوي سيكون مستريح الضمير لو واجه رأيه هذا الآن من جديد.

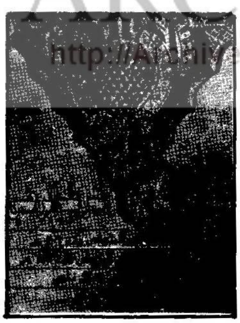
● **ماهي اهتماماتك الراهنة إبداعياً؟**

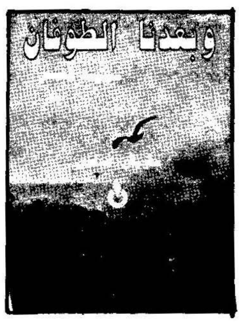
إنني بصدد إصدار أعمالي الشعرية الكاملة كما أفكر في كتابة مسرحية شعرية جديدة، ويشغلني تحول الواقع من حولي حيث اصبحت الثقافة شاغلاً ثانوياً في المجتمع الذي اعيش فيه. انني مؤرق للغاية ولكنني لا افقد الأمل على الاطلاق.

■■■

صدر حديثا









الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

القسم الثاني

الفصل السادس

يوسف الصائغ

«النبي داود»

كانت عمتي، تلك الحولاء الأريبة، ممدةً على فراش موتها، مزرقّة، معقودة اللسان، تتطلع الى الذين حولها، جاهدة في أن تستخدم آخر قدراتها على الاحتقار، من خلال عينيها الداهيتين، وهي تردّ بهما على كل هؤلاء المنافقين، وقد جاءوا، يتوسطون لديها، أن لاتموت. .

قالوا لها:

ـ ان كان ينبغي أن تموتي حقاً. . فحرام أن تموتي من القهر. . لست أنت التي يصح أن تموت ميتة كهذه، ومن قبل، ما استطاع غرق اخيك الاصغر أن يهدّك، ويلقي بك على فراش الموت. . كنت جبلاً يا حولاء. . فتشجعي. . ماذا لو حكموا على ابن اخيك بالاعدام؟ لن ينفذوا الحكم. . . «داؤد» لن يموت. . وأنت تعرفين ذلك. . سيذهب «الأمير» الى بغداد. . ويتوسط له. . الأمير «يفكّ مصلوب». .

كنت اسمعهم، يديرون حول فراش موتها، كل هذا القدر من الهراء، وأتساءل؛ لماذا؟ من اعطاهم الحق، في أن يسببوا للحولاء كل هذا القدر من العذاب؟. .

واذ تساءلت نيابة عن عمتي التي احبتني، فقد جعلني ذلك اكتشف للتو، أنها تحب «داؤد» اكثر من حبها لي، وانها بسبب هذا الحب، توشك أن تموت، هي التي، لم يخطر لها قط، أن تموت من أجلي. . .

عضتني الحقيقة، ولكنها بقيت محتفظة باحترامي لها. . . كنت برغم ما احسسته من غيرة، غير مؤهل لان أتنازل، عن الاحساس بالقداسة الذي بدأت احسه تجاه «داؤد» ابن عمي، منذ أن اعتقل ونقلت الصحف، اخبار محاكمته، ثم نبأ الحكم عليه بالاعدام!. .

بلى. . يستحق أن تموت الحولاء من أجله، وأن يجري كل هذا الذي جرى، ويجري. . وأنه لمن السخف والبلاهة، أن يجرب أحد، سلب هذا القديس هالته الرهيبة، بأن يتوسط، لان ينقذه من الموت، . . بل انه لأمر يدعو الى الغضب، أن يجرب أحد، من هذه العائلة حتى الصلاة من أجله. . .

فهذا قديس من نوع جديد. . .

انه يفوق «أرسين لوبين» قداسة وقدرة، بمجرد أنه ابن عمي، وابن اخ عمتي الحولاء، الموشكة، من أجله على الموت. . . وهو ليفوق كل القديسين في نظري، ويرتفع عنهم قدراً، لانه موجود، ولأنني اعرفه، واعرف أباه الذي هو عمي، وامه التي هي «نجمة» امرأة عمي. . .

قديس. . واكثر. . .

لايعوزه، سوى أن تعلق صورته في الكنيسة، وان يكون فيها، حول راسه تلك الهالة العجيبة، التي يتمتع بها القديسون. . وأن نصّلي له، ونطلب شفاعته، قبل النوم، كما نفعل لكل القديسين، الذين نؤمن، بقدراتهم، وبجدوى شفاعتهم. . .

ولهذا، فقد كنت اصغي لأمي بحنق مكتوم، وهي تعلن بخشوع أصيل عن سذاجتها، مؤكدة لعمتي، أن الحكومة قد الغت الحكم على «داؤد»، وأنها في سبيل أن تطلق سراحه:

ـ حسب أن تقومي من فراشك، وأن تحلّ العذراء القديسة عقدة لسانك. . . وغداً، وبعد غد، يأتي «داؤد»، وتقرّ به عيناك و. . . أية بلاهة. . .

كنت اصغي الى أمي، واتعجب للقدر الذي تنطوي عليه من السذاجة، بحيث، خيل لها، أنها تستطيع أن تحتال، على أحد أصلاً، ثم أن تحتال بالذات، على عمتي الحولاء، وهي على

فراش موتها . . . امي التي . ينبغي ، أن تعرف ، اكثر منا جميعاً ، أنه ما من أحد استطاع ، أن يحتال على هذه الارملة ، ويهرب من رقابة عينها المدربة ، بقوة الحول والمرارة والدهاء . . . ثم . . ما عليها هي؟ . .

ما الذي يعني لها «داؤد» . . . ولماذا يهمها ، الى هذا الحد ، أن تفتري عليه ، فتدعي ، أن الحكومة ، كفت عن رغبتها في اعدامه ، وتزيد ، فتوكد ، لهذه المشرفة على الموت ، ورعاً وقهراً ، أن الحكومة ستطلق سراحه . . من أين واتتها الشجاعة ، على اقتراف كذبة كهذه؟ . .

ما مصلحتها ، في أن تسلب ابن عمي ، فرصته ، في أن يكون قديساً ، حارمة بذلك العائلة كلها ، من مزية أن يكون بين افرادها ، رجل قديس ، فضّل الموت ، بسبب عقيدته ، تماماً ، كما فعل من قبله «الربان هرمز» و«يعقوب المقطّع» و«شمعون بر صبّاعي» .

ما مصلحتها في هذا . . ها؟

ما مصلحتها ، في أنها اصبحت تصلي يومياً ، قبل النوم ، أن يخفف الله والعذراء القديسة ، على «داؤد» ابن حميها محنته ، وأن يحنن عليه قلب الحكومة ، فترفع عنه الحكم بالموت . . . وتجبرنا ، أنا وأختي ، أن نشترك معها ، في هذه الصلاة الفضولية . . غير آبهة ، بأن عمتي لاتريد لها هذه الصلاة ، وأن «داؤد» نفسه ، ما كان ليرتضيها ، ما دام ، قد اختار هو بنفسه ، قبول الموت ، من أجل يكون قديساً . . .

افكانت امي ، لو عاشت ، في عصر «يعقوب المقطّع» مثلاً ، ستصلي ، الصلاة نفسها ، من أجل أن ينقذ الله (يعقوب) ذاك ، وتحرمه ، من أن يقطع جلادوه جسده ، فلا يعود ثمة بعد هذا من يعرفه ، ويصلي له . . بل لن يعود ثمة من يسميه بلقبه العجيب «يعقوب المقطع» لكان (يعقوب) . شكاها . . . وغضب عليها . . وعاقبها بسبب هذا الفضول الذي لامبرر له . . ولا قلب . . . بل تصلي يومياً . .

وتجبرنا على الصلاة معها ، متهمة ايانا بالعقوق ، وقسوة القلب ، ان نحن تهاونّا . . فأروح انصاع لها ، وفي روحي صلاة مغايرة ، ارفعها الى الله مناشداً اياه ، بقوة ولعي ، أن لايستجيب سبحانه ، هذه المرة حسب لصلاة امي ، ما دام قد عودها ، من قبل ، على أن يستجيب ، فيلبي لها كل الدعوات التي تدعوها ، وتطلب فيها منه ، أمراً لايعنيها ، ولا مصلحة لها فيه . .

والا . . لكان استجاب لها مثلاً ، وهي تدعو اليه ، وتصلي ، بحرارة يقينها ، أن يفتح على أبي باب رزقه ، أو أن انجح في الامتحان ، تلك السنة ، التي رسبت فيها ، واعدت الدراسة ، في الصف الثاني المتوسط . . أو . .

بل . . سيستجيب لها . . .

فبعد بضعة شهور ، وكانت عمتي الحولاء ، قد فارقت الحياة ، خفف الحكم على «داؤد» من الاعدام ، الى الاشغال الشاقة المؤبدة . . .

الله . . . لشد ما ساءني ذلك . . .

كنت اتطلع الى اهلي وهم يعلنون عن سعادتهم ؛ بهذا النبأ الذي جاءهم من بغداد تواً . . . واسمع الناس يزفون لهم التهاني . . . وأنا حائر للطريقة التي ينظرون بها الى هذا الامر ، ويفهمونه . . . وأود لو اسألهم ، علام ، كل هذا الفرح؟ اهي مهزلة اذن ، أن نريد القديسين والشهداء ، ونولع بهم ، ثم حين يكادون يحصلون على شهادتهم وقداستهم ، نأتي نحن ، وبدون مبرر ، فنتدخل ، ونصلي الى الله ، أن يحول دون ذلك؟ . .

وكنت اناقش الامر مع نفسي بمرارة ، متسائلاً ، كيف سيمكن ، اذا استمر الامر على هذا المنوال ، أن يكون لنا في هذا الزمان ، شهداء وقديسون ، نحن جميعاً ، وأنا بشكل خاص ، بامس الحاجة اليهم؟

وكان غضبي يُغذي أفكاري ، فأروح اتساءل ، مثلاً ، ماذا لو أن العذراء القديسة ، ام المسيح ، تدخلت في موت ابنها على الصليب ، وصلّت الى الله سبحانه ، أن ينقذ لها وحيدها من الموت . . . افكان يمكن عند ذاك أن يصير المسيح مسيحاً . . .

ولقد فكرت ملياً بـ «داؤد» ابن عمي بعد هذا ، وتساءلت عما سيكون عليه موقفه ، بعد أنِ تنازلت ، الحكومة عن اعدامه؟ . . ترى الم يحنقه ذلك ، ألم يسبب له خيبة أمل ، تملأ له روحه بالمرارة؟ . هل سكت على تلكم الاهانة؟ هل احتج ، احتجاجه في المحكمة على محاميه ، الذي اراد ان يقنع المحكمة بأن موكله بريء من المعتقد الذي اتهم به؟ . .

وأقول الحق ، أنه صغر في نظري . . . فلم اكن مخيراً ، في أن اقارن بينه ، وبين صاحبه (يوسف) الذي حكمت عليه المحكمة بالاعدام ، للسبب نفسه ، ثم نفذت الحكم فيه . . .

أجل . هكذا يكون القديسون . أما أن تأتي الحكومة ، وتخفف الحكم الى الاشغال الشاقة المؤبدة ، عن ابن عمي ، ولا تخففه عن ذاك الغريب الذي لا اعرفه والذي اسمه «يوسف» فانه لأمر، يدعو للريبة ، ويبعث على خيبة الامل . . .

أجل . كنت اريد لانسان اعرفه ، ولرجل هو من عائلتنا . مثل (داود) ابن عمي أن يبقى في ذهني ، على الصورة ، التي استطعت أن ارسمه بها . قريب الشبه «بيعقوب» المقطع» و«بطرس» الذي صلبوه بالمقلوب : راسه الى الاسفل وقدماه الى الاعلى . . . بناء على طلبه ! !

في تلك الليلة ، بعد امسية طويلة ، كان فيها بيتنا ممتلئاً بالمهنئين ، اويت الى . . . . فراشي مضطرباً . . . كنت بحاجة ، الى أن اعيد ترتيب اجزاء الصورة التي اهتزت في مخيلتي ، محاولاً جهدي ، أن ابعد عنها ، صورة (يوسف) الذي علقوه على المشنقة ، حذر أن اسقط في أي قدر من الرغبة في المقارنة . .

كان من مصلحتي ، أن ادافع عن صورة «داؤد» التي في ذهني . فرحت استنجد لها بكل ما أملك من طاقة على التذكر . تمثلت وجه ابن عمي ، الذي لم اكن حينذاك قد رأيته الا مرة واحدة قبل بضع سنين ، حين ذهبت الى بغداد مع أبي لاتمام خطوبة أخي . آنذاك التقيت «داؤد» للمرة الاولى . كما التقيت كل اولاد عمي . .

لم يكن في هيأة ابن عمي عند ذاك ما يميزه ، ويجعلني احدس أنه مؤهل لان يتحول الى قديس .

كان انساناً نحيلاً ، شاحباً قليل الوسامة ، قصير القامة ، أقرب شبهاً الى ممثل كوميدي ، منه الى قديس . ولقد بدالي ما يقوله ، وما يرد عليه من اسئلة تعترضه ، أنذاك ، أقرب معنى الى الدعابة ، بسبب الغرابة التي تتصف بها اراؤه ، والطريقة التي يعبر بها عن افكاره . .

ولقد شددت اليه ، ليس اعجاباً . بل لطغيان ما في شخصيته من جدة ، لا يسهل استيعابها ، بحيث تأكدت منذ البداية ، أنه لايشبه الآخرين . وانما يشبه شخصية ، في ذاكرتي ، لبطل قصة منسية ، فانا لا أكاد اتبين أحداثها وملامحها . بل مجرد ملامح ، لن تلبث ، بقليل من الجهد ، ان تتوضح ، بعد حين . ولعل ابرز علامة في تلك الملامح ، الشاربان الكبيران الاسودان اللذان يتوجان شفتيه ، ويملآن وجهه الصغير . .

لقد انطبع تاثير هذين الشاربين على الملامح ، في روحي ، واستقل ، مثل اشارة الى نوع من الناس ، ساعرف كيف اميزهم ، عن سواهم بعد سنوات ، بل . ساحرص بعد سنوات أخرى ، على أن يكون لي مثلهما . ولن أفلح . .

والان . . أنا مستلق فوق سريري ، وصورة ابن عمي المهزوزة ، تلح على خواطري ، وتسلبني القدرة على النوم . . وعن كثب ، الى اليسار قليلا ، اعرف ان هناك ملامح اخرى لـ (يوسف) ذاك المعلق فوق مشنقته . . . .

أي قلق . . . وأي عذاب . . .

فانا لم يسبق لي قط ان رأيت مشنقة . . . ولم يتح لي أن أرى انساناً وهو يشنق . ولم يخطر لي قط أن اتخيل نفسي معلقاً في مشنقة . . . ولهذا حاولت أن اخترع لنفسي مشنقة خاصة بي . . وحين اكتملت الصورة ، بدا لي الأمر ، وقد صنعته على هواي جميلاً ، يستحق أن يموت الانسان من أجله . وأن يموت سعيداً . . . وحين وصلت بي أفكاري وخيالاتي الى هذا الحد ، كرهت ابن عمي . لانني لم استطع ان أفهم الاغراء الذي يحول دون التشبث بموت ، كهذا الذي اقترحته افكاري عليه . . .

يموت . . ولم لا ؟

يفعل ذلك ، بالطريقة الساخرة نفسها ، التي اعتاد أن يفعل كل شيء ، فلا يملك الذين يحضرون موته ، من الاعجاب ، بالاسلوب الفكه ، الذي استطاع ، أن يستقبل به الموت . وعند ذاك ، يغدو موته ، ويغدو هو بموته ، مميزاً ، لايشبه أحداً ، ولا يشبهه أحد ممن سبقوه . . . كنت ، اقلب في ذهني كل هذه الافكار عندما أخذني النوم ، وفي حلمي حاصرتني كوابيس ثقيلة ، اختلط فيها جسد المسيح ، بجسد «يوسف» الذي شنقته الحكومة ، في احدى ساحات بغداد ، بجسد ابن عمي ، فما عدت اميز بينها . . . وبدالي أن محكمة رهيبة تقام ، وأن «بيلا لمس» ذاك الذي خاف من الحكم بالموت على «يسوع الناصري» يجلس على دكة رومانية عالية . وأن «الأمير» . يلقي موعظة الجمعة العظيمة ، أمام الوزراء والنواب والاعيان ، وسمعت صوته ، وهو يستعير مقاطع من دفاع (هوراس) الكبير عن ابنه امام الملك (توللس) ، ثم يلتفت الى روما ، ويناشدها بمرارة «تكلمي روما ، وعيّني لنا المكان الذي تختارينه لاعدام البطل . . » وخيل لي أن صوت الامير عند هذا المقطع الحزين ،

يتهدج، وأن همهمة تتصاعد من الجموع الحاشدة. . ثم بدالي أن شماساً. يصيح من بين الجمع، بصوت رهيب «اين شوكتك يا موت . . واين غلبتك يا جحيم؟ . » . . وعلى التو ظهر «داؤد» ابن عمي على المذبح، وتقدم ثلاثة قسس وراحوا يضعون بايدٍ مرتعشة على راسه تاج من خشب. . . واستيقظت من حلمي. .

وكان ينبغي أن تمضي بضعة أيام، وبضعة شهور، لكي تهدأ في روحي خيبة الامل، واروض ذهني على قبول حقيقة، أن «داؤد» أجّل، لسبب خارج عن ارادته، مشروعه، من أجل أن يكون قديساً كاملاً. . وان كل ما يتوجب علي. . وعلينا، نحن المؤمنين به، هو أن ننتظر. . فالحكم على انسان، بالاشغال الشاقة المؤبدة، ليس أمراً هيناً، على أية حال. . يكفي التفكير، بانصاف في كلمة (المؤبدة) هذه. . ثم يكفي أن يتخيل المرء، ما تعنيه الاشغال الشاقة. . ثم الاشغال الشاقة المؤبدة. .

وقالت لي خواطري: هذا أمر يمكن أن يكون أشد من الموت. . . وأن الافاً من القديسين، يمكن أن يولدوا، في سجن، كهذا الذي اودعوا فيه ابن عمي. . . فعلام كل هذا القدر من الاستهانة بالاشغال الشاقة المؤبدة؟

ارتفعت معنوياتي. .

ورحت أرمم احاسيسي. . . واجربها، بان احكي لبعض اصدقائي، مباهياً بـ «داؤد» السجين. . . وبالجريدة التي كان يصدرها، وبصورة المطبعة، التي نشرتها الصحف، وبالحزب الذي كان يديره، متخفياً وراء اسم (أمين). . . ثم بتلك (الاوكار) التي ورد ذكرها في المحكمة. . والنشرات التي كانت توزع ليلاً. . . والكلام الذي تنطوي عليه (ضد الحكومة) و(ضد الانكليز) (وضد الاغنياء) من أجل الفقراء. . .

يا لكل تلك المفردات. . .

كل شيء موشح بالغموض والاسرار. . . المطابع سرية. . والاسماء. . والنشرات. . والبيوت. . والناس. . فكأنك تعيش رواية بوليسية، بطلها (قديس). . يعمل من أجل الفقراء ضد الاغنياء، مخترعاً من أجل ذلك شيئاً اسمه (الحزب). . .

ما الحزب؟

كان ما نشر من وقائع محاكمات «داؤد» في الصحف، لايكفي لارواء فضولي. . بل كان على العكس، يستثير هذا الفضول ويغذيه بمفردات جديدة وغريبة. . تتوزع كلها على جانبين، احدهما يحتله الحزب، باسراره، وخفاياه. . والثاني تتربص فيه الحكومة و(الشعبة الخاصة). . والشرطة السرية، والوكلاء، الذين ينبثون، في كل مكان، ويتسمعون الى همس الناس، ويتفرسون في وجوههم، ويتأثرون خطاهم، حيثما توجهوا. .

اي عالم غريب. . .

أن تكون مراقباً. . تتبعك عيون مبهمة حيث درجت، وتتفحصك وترتاب بك، وتتهمك، وتحاول جاهدة الايقاع بك، والكشف عن خفاياك، وأنت معتصم بالغموض، مموّه بالسذاجة أو البراءة، أو حتى بالخبث، بل ربما، احياناً، بالرأفة، على هذا الذي لايفتأ يسير وراءك، يحاول اكتشاف ما لاحاجة لاكتشافه، وفضح اسرار غير موجودة أصلاً. . .

أو ان تراقب أنت الأخرين، مستخدماً فضولك، وريبتك، وفطنتك، وفراستك، في أن تنتقي من تراقبه، وتخطط لكشفه، وفضح اسراره، فأنت مشغول به دائماً. . . معني بأن تستدرجه للفضيحة، حريص على أن لاينتبه لك، مملوء بالشراهة واللهفة من أجل الايقاع به. . .

أي المهمتين اصعب؟.

ايهما ألذّ. . . وأدعى للمتعة؟. .

واروح اصغي الى ايقاع رغباتي وتوتر حاجتي الى ما يملأ خيالي حتى لأكاد اسمع دقات قلبي، حين يبلغ الحلم احدى ذرواته؛ فاذا أنا عند ذاك في أحد الاوكار. . واذا الوكر محاصر تماماً بالشرطة السريين، والاصوات تنادي:

ـ سلّم نفسك. . أنت محاصر. .

واروح اتلفت حوالي، مستعيناً، بكل ما عند روايات الجيب، وأرسين لوبين، من حيل، كانت قريحته تتفتح بها لدى مواقف كهذه. . فاذا اعجزني ذلك، وجدتني، في صدق احساسي بالقداسة، مضطراً الى الصلاة والى تلك الصلاة المجرّبة التي علمتنيها أمي، والتي اوصتني، أن اتلوها، كلما ضاقت بي السبل، مناشداً الام القديسة.

«تحت ذيل حمايتك. . .

التجيء اليك. . .

ايتها العذراء القديسة، مريم

فلا تغفلي عن طلباتي، عند الضرورات. . .

لكن نجيني على الدوام من جميع المخاطرات. . . »

واروح أنتظر النجاة. . . فاذا خذلني خيالي، ولم يستجب لي ذاك القديس القديم «ارسين لوبين» أو اذا امتنعت القديسة مريم، لاسباب عديدة، عن أن تنجّيني، وأنا في محنتي، وحوصرتُ، بحيث لاخلاص. . . عند ذاك، كنت الوذ باستسلامي الوسيم، حانقاً على نفسي، أن تكون خائفة من المصير الذي سبقني اليه «يعقوب المقطع» و«الربان هرمز» «والشهيد برصبّاعي». . . فاخرج لاعدائي مزيناً بطاقتي على التحدي. .

- هاأنذا. . ففعلوا ما تشاؤون. . .

وعند ذاك، أجدني وقد تفحصت شخصية «داؤد» ابن عمي، فانا محصن، مقدماً، بالسخرية والمرارة. . . وسابرز، وعلى فمي نصف ابتسامة مرسومة بعناية. . . هكذا:

أقف عند باب الوكر، ويدي على خاصرتي. . وستمضي لحظات من الصمت، لابد منها، يكون فيها المخبرون وكل اولئك الرجال السريين، مذهولين، يتطلعون الي غير مصدقين. . وساطوف بعينيّ، خلال ذاك عليهم جميعاً، والمتعة واللذة، ترتعدان في كياني، من مجرد، تصور اللحظات التي ستعقب، كل هذا الانسجام الصامت. . . حتى تقع احدى عيني على انسان اعرفه، يقف عن كثب، متخفياً، حذر أن اراه. . . الخائن! . . .

أجل، ففي موقف كهذا، لابد من الخيانة. انها التبرير الفسيولوجي، لحالة المرض الذي نصاب به، واللذة التي تسبق الاستسلام، وتغري به. . .

لقد عرفت هذا ابتداء من خيانة يهوذا يوم، ذهب الى اليهود، واتفق معهم، على أن يسلمهم، ذاك الناصري، وتقاضى، من أجل خيانته تلك، ثلاثين قطعة من الفضة، كما يقول الانجيل. . .

ذاك أنا، مادمنا سريين الى هذا الحد، محتاجون أبداً، الى أحد يخوننا. . حاجة المسيح الى يهوذا. . . لاننا يمكن ببساطة، أن نفترض، فداحة ما كان يمكن أن يحدث، لو أن يهوذا، لسبب ما، لم يبع المسيح، ويقود اليه اليهود، تلك الامسية الكئيبة. . .

أكان يهوذا، كما يصوره لنا الانجيل. . . حاقداً، أم مجرماً، أم تافهاً أم شرهاً. . . أم غيوراً. . .

هل كان بليداً. .

لا. . . لن يكفي كل ذلك، من أجل اختراع حالة اسمها الخيانة. . . اهي الضرورة اذن؟. . .

لقد بقيت سنوات مراهقتي اخاف التفكير بوضوح في معضلة كهذه، وكنت أشعر بالرعب، حين يقودني المنطق، الى ترتيب الاحداث، وفق سياقها الذي تقدمه لنا الكتب المقدسة. . .

فالمسيح، كان يعرف مقدماً، ومنذ «العشاء السري» - «السري أيضاً. . . الاترون؟» ان يهوذا سيقوم من هذا العشاء، ويذهب، فيبيع سيده لليهود. . ولقد كان ممكناً بقليل من الحكمة، أو قليل من المحبة، أو حتى بقليل من التسامح، أن يحول يسوع دون ذلك. . .

فلماذا لم يفعل؟

الله لشد ما عذبني هذا السؤال. . . لانني، وأنا أتقمص للمرة الالف، دور يسوع، وللمرة العاشرة، دور ابن عمي «داؤد» القديس. . . لم استطع أن أدرك، السبب، في كل تلك القسوة، التي تجعلنا نتساهل، في السماح لخائن أن يكون خائناً. .

بلى. . . ينبغي لذاك الكثير من الصبر. . .

ينبغي الكثير من القدرة على الفهم والتفاهم. . . على الصداقة. . . على الحزم. . .

ولكن ذاك، على ما فيه من رهافة، يمكن ان يكون ضد التاريخ. وبقليل من النزاهة يمكن أن نكتشف ان التاريخ، أبداً، هو كتابنا المقدس. . . هل كنت مؤهلاً حينذاك، لاكتشاف ما في ذلك من مراوغة؟. . . لا. . . بل كنت احدسه. . . وكان هذا الحدس يكفيني، حتى لقد جعلني أحياناً، ولعوامل عديدة، أقبل التجديف. . .

ولعل اكثر ما كان يثير حنقي، في تأمل هذا التاريخ. . . هو تلك الفدية التي حاول الرواة ان يتذرعوا بها، من أجل التمويه. . . حين ادعوا أن يهوذا الخائن، انما باع سيده من أجل ثلاثين قطعة من الفضة. . . .

لم تقنعني هذه الوشاية أبداً. . .

ولن تقنعني. . . انما صبراً، ، ريثما يتقدم بي السن، واخرج من مجرد احلامي، وانا بثياب المراهقة، الى الحياة، وابحث عن حزب انتمي اليه، وحالة سرية أعيشها، وساعة ضيق تناسبني، اكتشف في وهلة منها ضرورة الخائن والقديس على حد سواء، ومحنة علاقتهما الملتبسة. . .

أمـا الان فانـا مجـرد مفتـون بالحيـاة، احـاول أن أنفذ اليها، مستعيناً بقلة خبرتي، وفجاجة معرفتي، وبمحض ثقتي بنفسي...

ومـا الحيـاة آنـذاك، الا كشف الاسرار. دفعة واحدة... أو سراً بعـد سر... فكيف اذا اسلمك سر، وأنت تحـاول كشفه، بكل ما تملكه من شراهة، الى سرّ أشد وأكثر طغياناً...

اكثـر الاولاد سريـة في المحلة، كان «طلال» ابن محمن الضـريبـة... واول علامـات ذلـك طولـه المفـرط، وأنفه الذي قضمته منذ وقت مبكر «حبة بغـداد»... وطـلال منـذ عرفناه، كان يملك في سطـح دارهم غرفـة سرية من الصفيح، فيها عدد ومسـاحيق وسـوائل غريبة، وملابس، واقنعة... وحيوانات محنطة... وميزان قديم.. شيء عجيب...

والأعجب أن (طـلال) هذا، ما كان يسمـح الا نادراً لولـد منـا، أن يدخـل مملكته هذه... فاذا دخلها، استحلفه مقدماً، أن يكتم عن الآخرين، ما رآه...

انه ليهمس لاحدنا بخطورة. وهو يتطلع في عينيه:

ـ احلف...

ويحلف الولد. لولا ان طلال، يعترضه:

ـ لا... ماهكذا؟

ـ كيف اذن؟

ـ صنع يدك على هذا الكتاب، وأنت تحلف

ـ الكتاب؟

وأتطلع الى الكتاب الكبير، بغلافه المصنوع من جلد غريب:

ـ أي كتاب هذا؟ أهو الانجيل؟

ـ احلف أنت. ما عليك...

وأطيعـه. فيأخذ بيدي، ويشد على أصابعي بكفه المتعـرقة، ويقودني الى الخربة المجاورة لبيتهم الكبير، ويتوقف بي، أمام فتحة تحت نافذة قديمة...

ـ انظر...

يقول لي. فانظر الى الفتحة، وأصغي:

ـ أنت ترى هنـاك قطعـة من طبـاشير حمراء...

اليس كذلك؟ هل رأيتها؟

ـ أجل...

ـ حسنـاً. حين ترى الى جانب قطعـة الطبـاشير هذه قطعـة أخـرى بيضـاء. فذاك يعني أنـك قد قبلت في الحزب... تعالَ عندئذ... ودق على الباب...

ـ... الحزب؟

ـ أجل... وماذا كنت تتوقع اذن؟...

ويأكلني احسـاس غامـر بالغمـوض، فلا أكـاد استطيـع ان استفسـر منه عن أي شيء، مكتفيـاً باللذة، التي اعطـاهـا لي. فهو دوار من فضول، كفيـل بأن يملأ عطلة صيفيـة بأسرها... واروح الى البيت، فلا أكـاد استقـر فيه، حتى اذا جاءت الظهيـرة، وخـلا الحي من النـاس، تسللت الى الخربـة، وبلهفـة تطلعت باحثـاً عن مفاجأتي، وزدت فمددت اصابعي، وفجأة انتفضت..

ـ ماذا تفعل؟

صعقت.. بدالي كأن الصـوت الـذي سمعتـه، انمـا كان صادراً عن الفتحـة نفسها، أوعن مكان مبـهم من ضميـري، ورحت اتلفت من حولي، لاكتشف «طـلال» الـذي كان يراقبني من كوة في سطـح بيتهم... وارى عينيه المليئتين بالاحتقار وهما تصدران قراراً، بطردي من الحزب الذي لم أكد انتمي اليه...

وامتلأ العالم بالقديسين...

كل يوم، كنا نسمع اخباراً جديدة، عن اناس نعرفهم القت عليهم الشرطة السـريـة القبض في ساعة متأخرة من الليل، فاذا اصبح الصبـاح، سرى في المحلة احسـاس بالخـوف والغـرابة والتوتر، تعبّـر عنـه عيـون محمـرة من الكتمان، وايماءات مقتصدة وجمل مبتـورة، وشحـوب، غيـر مخفي بعنـايـة. فاذا اطمأنت جارة لجـارتهـا، بعـد أن تذرعت بانها جاءت تستدين خميرة للعجين،

حكت لهـا، كيف انها استيقظت، على اصوات مبهمة، وايقظت زوجهـا، فانتهـرهـا على فضـولهـا. . . ولكنهـا ما استطـاعت ان تقـاوم. فتلصصت الى سطـح الـدار، وهنـاك، رأت السيـارة السـوداء، وسمعت صوت أم منـذر وهي تبكي. . وصوت الرجال وهم يهمسون. .

ـ وأخذوه؟. .

ـ أخذوه. . .

ـ رأيته؟. .

ـ لا ما رأيته. كانوا قد وضعوه في السيارة. . ولكني رأيت زوجته تبكي. . وأروح استعيـد ملامـح «منـذر» المـوظف في محطـة القطـار. . واتسـاءل، ترى كيف كان يستطيع هؤلاء، أن يخفوا كل ما ينطوون عليه من طاقة على القداسة، بحيث لم يخطر لاي من أهـل المحلة أن (فـلانـاً) مثـلاً أو (فـلاناً)، ممن القي القبض عليهم، يمكن ان يكون منتميا. . .

أبداً. . ما كان يبدو عليهم، أيما علامة تشي، بما هم فيه. . كانـوا رجـالاً، على قدر كبيـر من الهـدوء، والـرصانة. . يتحدث احدهم بهدوء، ويتصرف بلطف، فلا يكاد أحد يحس بوجوده. . وهم في الغـالـب انـاس محترمون ومحبوبون، لم يؤذوا أحداً، أو يختصمـوا مع أحـد. . . بل لعـل أحـداً من أهـل المحلة لم يكد يسمعهم مرة، يقولون كلاماً، يشم منه، أنهم ضد الحكومة. .

ـ من كان يصدق؟

تقولها امرأة «عبد الغني جلبي»، وتقلب شفتيها مستطردةً:

ـ خليـل ابن الخيـاطـة. ضد الحكـومـة. . . ويـوزع ضدهـا المنـاشيـر. . . ابن الخيـاطـة!! وتهز النساء من حولها رؤوسهن، بحقـد مكتـوم، وينفـرطن معتـذرات، بان الطعـام سيحترق على النار. . ويهبط المساء. . . وتتساءل امي:

ـ ترى على من سيلقون القبض هذه الليلة؟. . .

وينتـابني شيء من الخـوف، بعد أن روضت نفسي، أياماً صعبة، على قبول فكرة، أنهم ذات ليلة، سيدقون علينا الباب، ويلقون القبض علي أنـا بالـذات. ولم لا؟ فانـا أيضـاً، مثـل «داؤد» ابن عمي، ضد الحكـومـة. . . ضدهـا. . وضد الانكليز. . رغم ان احداً لو سألني تلك الامسية، عن السبب الذي يجعلني اكون ضد الحكـومـة أو ضد الانكليـز، لمـا وجـدت جوابـاً. . . لم يكن الجواب، في تلك الامسية مهماً. . . فالمهم، والمخيف، في آن واحـد، أن أحـداً، يوشك أن يشي بي، ولعله «طلال» ابن مخمن الضريبة. . ذلك الولد المرقط، الذي بقيت، لعدة شهور، أحلم بأن يلقى القبض عليه، لا لسبب، الا لكي يشي بي، ويقول لهم أنني، دخلت غرفته السرية، وكدت انتمي للحزب. .

ما وشى «طـلال» بي. . . ولاهم ألقـوا القبض عليـه. . . وقـد احنقني ذلك، بحيث وجدتني ذات يوم، أذهب اليه. . .

ولن أنسى. . .

كان الـوقـت ظهـراً. . . وقـد قرعت البـاب ثلاث مرات. . . فخـرجت الخـادمـة الكـرديـة، وقالت لي ان «طلال» يتناول طعام الغداء مع أبيه وامه. . . فما زدت على ان قلت لها أنني اريده لأمر خطيـر. . . وأنني لذلـك، يمكن ان انتظره، حتى ينتهي من تناول طعـام الغـداء. . نظـرت الخـادمـة الكردية الي باحتقار واضح، ودخلت. . . فوقفت لدى الباب ذليلاً، ارتّب حقداً، ولد فجأة في روحي، على «طلال» المرقط مثل أفعى، وخادمته التي لها ملامح دجاجة. . .

مضت بضـع دقـائق، ثم فتـح البـاب فجأة، ورأيت امـامي، «طـلال» ابن مخمن الضـريبـة. كان في تلك اللحظـة قد ازداد طولاً. وسألني مباشرة:

ـ ماذا تريد؟

كدت أضعف امام طول هذا الـولـد الخـارق، ونبرته العدوانية، ولكنني استنجدت بعنجهيتي: فقلت له، بقوة ووضوح:

ـ الامر خطير. وعلينا أن نبحث الأمر. .

ـ عماذا تتحدث؟. .

قالها بضجر. فأجبته مباشرة:

ـ عن الحزب

حدق بي، وسألني بكسل:

ـ الحزب؟. . اي حزب. .

ـ قطعة الطباشير. هل نسيت؟. .

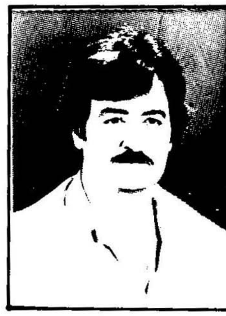
ـ أمجنون أنت؟

قالهـا. . واغلق البـاب. وتـركني من جديـد في ذلة لا أريدها. ولهذا صممت، أن اشي به، حين يعتقلونني!!

■■

الدخول في بيت الماضي

موجز تجربتي في كتابة القصة



عبدالستار ناصر

هذا موجزٌ مكثفٌ لخطوطٍ عامةٍ في تجربتي القصصيةِ، ليس من بابِ التواضعِ القولُ انها مجردُ هوامشَ على هذه التجربةِ، لانني أرى من الصعبِ تقديمَ كشفٍ مفصلٍ عن تجاربِ الماضي كِلها في صفحاتٍ قليلةٍ . .

إن أية تجربةٍ في حقلٍ صعب كالأدبِ - والقصةِ القصيرةِ بوجهٍ خاص - لايمكنُ نقلُها في جلسةٍ واحدةٍ، لأن الماضي - مهما اختصرنـا من سنواتـهِ وعمومياتـهِ - يظلّ أطولَ بكثير من إمتدادِ الذاكرةِ أو كتابةِ المذكراتِ .

واريدُ أن أعتذرَ سلفاً على بعضِ ماسيردُ في هذهِ الصفحاتِ من قضايا كان يمكن حذفُها لو لا انني طالبتُ نفسي بكشفِ حسابٍ عسير حتى اذا خيل للبعضِ انها مجرد حالات من التباهي أو النرجسيةِ .

سأحاول ذكر الحقائقِ وأحاولُ في الوقتِ نفسهِ إحتمالَ النقدِ والسؤالِ والمحاسبةِ أو الاعتراضِ والمحاكمةِ .

●●●

كانت تطاردني - ومنذ طفولتي - ثلاثُ صفاتٍ : الفقرُ والجمالُ والخوفُ، ومن طرفٍ آخر هناك ثلاثةُ أشياء جعلتني أتمسكُ بالحياةِ، هي الكتابةُ والنساءُ والسفرُ . .

هذه الصفاتُ هي التي (صنعتني) .

كان الفقر سيدَنا، وصار فيما بعد حاكماً علينا، ليس في بغدادَ كِلها من كان أفقرَ منا، لكنني - غريبُ أمري - نشأتُ بكبرياء لاتناسبُ غير الملوكِ والفاتحين، وكنت أعرفُ انني أداري هاجس الذُلِ الذي يلاحقني في بيتي .

حين فتحتُ بابَ الدنيا ودخلتُ إلى مزيجها الدموي الضاحكِ، عشتُ التعاسةَ والفرحَ، أيقنتُ في وقتٍ لايناسبُ عمري، انني من عائلةٍ تبيعُ أكثر مما تشتري، وتشتري مالا يباعُ، ولم ينقذْنا من البؤسِ سوى إنتظار (اكذوبةٍ) تكررت حتى صارت خمرةً معتقةً تسكرنا دون أن نشربَها، اكذوبةٍ تقولُ : ان الملكَ فيصل، أولُ من يفكرُ بالفقراء، وانه بعدَ أيامٍ قليلةٍ سيعطي كلَ واحد منهم قطعةَ أرضٍ ونقوداً وطعاماً!

مات فيصلُ الثاني، ومرُّ على دارنا هواءُ شرقيٌ جاءَ من شمال (الصويرة) وجاء برفقتهِ أملٌ اكبرُ، لكنه مات أيضاً، واكذوبةُ الماضي مازالتْ هاجسَنا، تتسرب بين مساماتِنا وتسكرُ معها أعصابُنا .

لكننا لم نمتْ من الجوعِ .

كنا نموتُ من هذهِ الحالةِ التي لا إسمَ لها، هي بينَ الجوعِ وبين القناعةِ بما أرادَ الله .

أنا وحدي، بين أفرادِ عائلتي، أولُ من كسرَ الزجاجَ الذي كتبوا خلفه: (ان القناعةَ كنزٌ..) افنيتُها قبل أن يفنى هذا الجسدُ الشيطانُي الذي يريد كلَ شيء...

تخليتُ عن مواقفِ أبي وقناعاتِه، عفواً، أبي رجلٌ بلا مواقفَ، لكنه مزحومٌ ـ إلى عنقِهِ ـ بالقناعاتِ.

لا اريد أن أمدَح من لايستحقُ المدحَ، فقدْ صار الوهمُ موازياً للهلاك الذي نعيش فيه، الفقر كان السبب الاول في انحرافاتٍ وتيه وخسارة، كل واحدةٍ من هذه الكلمات تعني الاف الصفحاتِ بالنسبةِ لي وعشراتِ القصص التي نشرتُها منذ تعلمت الكتابة.

وقد جاءت الصورة التي نقلتها في قصة (شرف العائلة) المنشورة في كتابي (موجز حياة شريف نادر) موازاة الحال الذي كنا فيه، انقل لكم هذه السطور القليلة من قصة (شرف العائلة):

ـ البيت كان جحيماً، تتبخر منه رائحة الاجساد حتى في أبرد الشتاءات... الغرف المحشوة بالعوائل تحكي تأريخاً من الوساخة والضجر، هنا، هناك في كل زاوية من الزوايا، لابد أن ترى أو تشمّ شيئاً ينبؤك ان طفلاً يتغوط أو إمرأةً تبدل كيمات العادة أو رجلاً يتجشأ رائحة الثوم والبصل، نفاياتُ كل عائلةٍ من العوائل التي نسكنُ معها لها ألوانٌ وخصالٌ وروائحُ خاصةٌ!

تلك سطور عابرة في قصةٍ مزحومةٍ بالفقرِ والجوع وانتظار المخلّص الذي لم يحضر أبداً..

●●●

أذكرُ في ليلة شتائيه غزيرة المطر، حالة البيت الذي كنا نسكن فيه، حينما غرقت محلة (الطاطران) في نهر قذر ممزوج بالفضلات، كيف ان أبي اراد الذهاب الى مكان عمله في الصباح، فما استطاع الخروج من البيت..

كان أطرف مافعلنا ـ نحن أولاده الستة ـ اننا رفعنا أبي على أكتافنا حتى اخر الزقاقِ.. ورجعنا مبلّلين متسخين، لكنني منذ رفعت ابي على كتفي، وأنا أفكر بالفروق الجسيمة بين محلة (الطاطران) الفقيرة وبقية المحلات الزاهية النظيفة الغنية!

منذ رفعت ابي فوق رأسي وأنا أفكر بالفقر الذي أرغمنا على الصبر والقناعة والسكوت، ولاول مرة بدأت انظر الى بقية البشر، اجمع واطرح الفروق الطبقية بوعي ابتدائي بسيط، لكنه جامح وخطير، اسأل نفسي عن أسرار وأسباب كانت اكبر من سنوات عمري..

كان المفروض ـ يومها ـ أن اميل الى حزب من الاحزاب، أو أدخل في مسالك السياسة وأمشي في المظاهرات، لكنني بدلاً من السياسة ـ كتنظيم ـ لجأتُ الى القراءة والكتابة، واكتشفت ان هذه الحرفة الصعبة افضل تعويض عن الحزبية والمظاهرات، وانها ـ بالتالي ـ لاتختلف كثيراً عن عذاب الانتماءات السياسية.

على أية حال.

مازال بعض الكتاب، يرقص طرباً، حينما يعترف بماضيه، بالفقر ـ أو بمزيد من الفقر ـ والجوع ـ أو بمزيد من الجوع ـ والتشرد والمطاردة، يعشق المبالغة في هذا الجانب، وهو، اذا لم يقل بأنه كان فقيراً أو جائعاً أو متشرداً أو معتقلاً ومعذباً، سيقالُ ان تجربتهُ ناقصةٌ، أو انها تجربة القراءةِ حسبْ.

ويكادُ هذا البعض من الكتاب أن يصدقَ ـ بعد حين من الدهر ـ انه كان فقيراً فعلاً وجائعاً ومعذباً.. حتى إذا جاءت الحقيقةُ ودخلتْ بيتَ التأريخ اكتشفَ القراء كم كانتْ المسافةُ شاسعة بين خيالات وأكاذيبِ هذا البعضِ وبين الواقع الذي كانوا عليه.

من العيب أن تختفي الحقيقة وقت شروق الشمس، لكن الشمس كلها لم تستطع حرق أكاذيبهم، هذا البعض من الكتاب، أغلق الطريق في وجه الحقيقة وفي وجه العديد من الأدباء المعذبين، الفقراء، الجائعين، المشردين، المعتقلين، الممزقين، وصار الأمر معكوساً، حتى بات الأديبُ المعذبُ ينكسر خجلاً أن يردد نفس مايقول هذا البعض من أكاذيب وأوهام وقصص مفتعلة عن الغربة والمطاردات والسجون والخوف من سيوف السلطات الحاكمة آنذاك.

ماالفرق عندها بين أديب صادقٍ، وأديب كذابٍ، إذا صارت الصفات من نصيب الجميع بلا حساب وبلا احساس؟ أنا اعرف

ـ مثلكم ـ شاعراً عاش أجملَ سنواتِ عمره فيما يسميه ـ اليوم ـ بالغربةِ التي فرضوها عليه، كان يسرح ويمرح بين البارات والنساء والسرقات الشعرية دون أن يحاسبه النقد او يقترب من (اكذوبته) النقاد.

فقد استفاد من مطاحنات الأحزاب وعاش في بحبوحة من النقد المغفل!

وأعرف كاتباً لم يعثر على شيء يتباهى به فاستأجر حياة أقرانه ونام فيها، حتى اذا ماالستيقظ أقرانه من سكرة الماضي طردوه من حياتهم ـ رغم انها حياةٌ ذليلةٌ وفقيرةٌ وبائسةٌ ـ لكنها ـ وهذا هو المهم ـ كانت حياةً صادقةً جداً لم يستطعْ هذا الكاتب رغم اسمه اللامع أن يعيشَها بالصدقِ نفسهُ، لأنها حياة مسروقة ومؤجرة خارج السماح القانوني!

لكنني ـ سأحاول تجاوز هذه الحالات وهذه الأمثلة ـ وأحكي عن نفسي، عن طفولتي، وبداياتي، وأرسمُ الصورة كما أحسُّها الان، وبعد مرور هذه السنين الطوال.

●●●

قلت: انني منذ طفولتي، طاردتني ثلاث صفات، الفقر، والجمال، والخوف، وهذه الصفات صنعتني وباركتني، وكان الجمال هو الجزء الثاني، الجزء الخطير، اللذيذ الغريب..

في المدرسة ـ وأنا تلميذٌ يلبسني ثوب الفقر ـ كنت أجمل أبناء محلتي، وكانت هذه الصفة تزاحمني في الطريق وبين الجيران، لكنها جعلتني أشعر بشيء من القوة «ان هذا الفقير يمتاز بين أقرانه بشيء ثمين».

في طفولتي، كان المعلم، يفصل بين تلميذ واخر، ماكان يهمه أن يكون هذا التلميذ عبقرياً أو متفوقاً، المهم أن يكون جميلاً، لذلك راح يفصل القاعة الصغيرة الى ثلاثة خطوط متوازية، حسب نسبة الجمال والقبح، الخط الاول «خط التفاح» وكان من نصيب اجمل تلاميذ الصف، والثاني (خط الليمون) والثالث (خط السفرجل أو الحيوة) وكان من حصة اقبح تلاميذ الصف.

كان الجمال هو الشتيمة الوحيدة التي حاربني عليها أقراني، وتمنيت في حينها أن أحرق وجهي أو تظهر لحيتي في وقت مبكر، حتى اخفي بها ملامحي، كرهت (خط التفاح) الذي توجوني عليه وأنا في سن التاسعة، كما ازداد حقدي على ذاك المعلم المريض.

والحمد لله الذي أنقذني من هذا التقسيم الداعر، حين دخل علينا مفتش وقور في نهار شتائي رائع، وادرك الحقيقة عندما سأل أحد تلاميذ (السفرجل) عن نابليون بونابرت، وأجابه الصغير جواباً ذكياً، فقال المفتش الوقور:

ـ ممتاز، هذا الخط ـ إذن ـ هو خط المتفوقين.

لكن التلميذ أجاب بسرعة:

ـ كلا، إنه خط القبحاء ياأستاذ.

وفي دقيقة واحدة، إنقلب الصف من حال الى حال، صار التقسيم عكس ماكان عليه، خط التفاح صار للاذكياء، وخط الليمون صار لأنصاف المتفوقين، أما خط السفرجل فصار من نصيب الأغنياء.

يومها ضحكت من نفسي، فقد كنت الوحيد الذي لم يتغير مكانه أبداً، وتوّجوني ثانية على (خط التفاح) لكن المصيبة ـ هذه المرة ـ كانت أخف من السابق، رغم ان المعلم المريض مازال ينظر الى التلاميذ بالطريقة التي تناسبه وترضيه!

عندما نقلت كل هذا في قصصي القصيرة، نقلته معكوساً تماماً ـ حالة من ردود الفعل القاسية ـ فهناك البطل المُشوهُ في قصة (ذات يوم بارد) المنشورة في مجلة (الآداب) وهناك الغلام القبيح في قصة (أبوابٌ مفتوحةٌ) المنشورة في مجلة (الموقف الأدبي) وهناك الطفل الذي يشبه رأس الحمار في قصة (رأس الحمار) المنشورة في كتابي (لاتسرق الوردة رجاء) وهي من القصص التي مزجت فيها بعض آيات القرآن لأسباب فنية. أنقلُ لكم هذا المقطع منها، دليلاً صغيراً على ردود الفعلِ القاسية التي عانيتُ منها في طفولتي:

ـ «راح أبي يفتش عن مكان يخفي عار وجهي، بكت أمي احساساً بالخزي الذي حملته في بطنها كرهاً ورمته كرهاً، وأخياتي كن يخافن يوماً تتقلب فيه القلوب والابصار...

تخيلت نفسي مزروعاً بالعورات: هذه الرأس الملعونة لاتشبه رؤوس البشر، أطمع أن اسمع ولو كلمة واحدة تسعدني، بل ان ابي الذي يردد في تسبيحه (ان كلمة طيبة كشجرة طيبة) كان ينادي علي بأسوأ الصفات واقبحها . . .

ماذا علي أن اداري؟ أشياء لاحصر لها، وليس من حل . . . هذا الوجه الحماري أرى فيه شبهاً بدواخلي، أنا الذي قال (نعم) وأخفى رأسه !

•••

ولعل ردود الفعل القاسية، على هذا الجانب من الطفولة، كان بارزاً في روايتي القصيرة (تلك الشمس كنت أحبها) والتي تحكي مطاردةً قذرة لغلام جميل. قال عنها الشاعر فاضل العزاوي (تتحول الملاحقة في هذه الرواية الى رمز يختزل الوضع الانساني برمته حيث يسود شعور خانق بعدم القدرة على ممارسة الحرية من خلال العيون التي ترصد وتراقبُ. ولكن مشكلة الموقف في هذه الرواية هي التداخل الكامل الذي اوجده عبد الستار ناصر بين القاتل والقتيل، بين الوحش والضحية، ذلك لأنهما وجهان لحقيقة ديالكتيكية واحدة تعذبان وجودنا، ان ابرز مايميز هذه الرواية انها تتدفق كشلال مستمر داخل بحرنا نحن حيث لاتوجد سفينة واحدة تأخذنا إلى الساحل، انها رواية عن العذاب المحرق، الانسان في محنته).

ورغم ان هذا الكلام الكبير يطربني ويدغدغ نرجسيتي، لكن الرواية ـ أعترف لكم ـ لم تكن غير صفعة صغيرة ـ بأسلوب فني ـ لهذا الجانب المرهقِ في طفولتي.

•••

بين الفقر وبين الجمال، كان هناك الخوف.

لا أعرف من أين تسرب إلى جسدي وعقلي، لكنه صار يسري في خلايا ذاكرتي وفي شرايين رأسي.

كنت اخاف من شيء غامض غريب، بعيد جداً وقريب جداً، رغم انني أضحك وأسافر وأنام مع النساء وأكتب القصص الممنوعة من النشر، وأقفز بين اللا معقول وغير الممكن بامتياز ـ مازال ـ يحسدني عليه أقراني وأصدقائي والذين أكبر مني (عمراً).

كنت أخاف من هذا الخوف.

من أين يأتي هذا الظلام في الظهيرة؟ كيف يتسلل هذا الكابوس قبل غروب الشمس؟ لماذا اخاف وأنا افعل الممنوعات كلها، وأفوز ـ دون أقراني ـ بنصف ملذات الدنيا، وأكتب القصص التي لايدري أي رقيب ان كانت (مع) أو (ضد) مايريد؟

لم يكن الخوف الذي اعيش فيه موازياً لخطورتي وانفلات أفعالي. كنت فوق الخوف بفراسخ لاترى، وكنت ـ في الوقت نفسه ـ تحت هذا الخوف بفراسخ لايعرفها غيري!

هذا (الخوف) كان مبدعاً يشاركني فراشي، يطاردني أينما حللت، وينافسني في الكتابة والسفر، بل ويغازل النساء قبلي.

أنا مزيج غريب من بطل خائف، واعتقد ان هذا الخوف وهذه البطولة عاشا معي منذ طفولتي، وترعرع كل واحد منهما على جانب من كتفي، يمشيان معي ويسابقان عمري الى النجاة من همومي ومتاعبي ـ إذا مانجوت ـ أو يسابقان عمري الى الهلاك ـ إذا ماهلكت.

•••

هذه الصفات هي بعض حقيقتي، بالتالي هي سر كتاباتي، لم أبحث عن شهرة - قد أكون بحاجة اليها - ولم أسابق مبدعاً في الحصول على مكسب زائل، ومن كان قريباً مني يفهم: كيف ينقلب (الجوكر) الى مجرد (صفر) إذا أراد الحقد النقدي أن يفعل هذا.

●●●

من طرف اخر، لابد من القول، ان هناك ثلاثة أشياء جعلتني أتمسك بالحياة، أحكي عنها وأذكرها بالترتيب المعكوس:

ثالثاً - السفر

ثانياً - الكتابة

وأولاً - النساء

في السابعة من عمري، أخذني أبي الى طهران. شرخ في الذاكرة يوجعني وأنا أغفو على وسائد الماضي، كانت تلك الزيارات الدينية هاجس الفقراء والمنقذ الوحيد من النار التي يرونها في الكوابيس. ليس من السهل تبيان تلك الرحلة، القطار الذي (دك) رأسي، السيارة التي عبرت بنا الحدود، الجبال الشامخة، شوارع طهران يوم كانت تحت نار الشاهنشاهية بلا عمائم سود مطهمة بالشياطين.

وفي الثامنة والتاسعة من عمري، تكرر السفر الى هناك، بدأت احس بحاجة الى رؤية المزيد من المدن البعيدة، وفعلاً، ذهبت الى أنقرة واستانبول، بصحبة أبي أيضاً، وكان هذا الميناء العجيب أول احتكاك حقيقي مع مرض الأسفار.

ثم كانت اخر رحلة لي - مع والدي - يوم رماني وحدي في شوارع القاهرة والاسكندرية - كان هذا عام ١٩٦٤ - وفي تلك المرة أيقنت بأنني قد اصبت بهذه العدوى الجميلة وانني سأرى العالم وحدي.

رأيت دمشق وبيروت وقبرص، أحببت صوفيا وبودابست، كنت أسابق نفسي في بلغراد وبوخارست، خرجت من الاردن والجزائر والكويت والبحرين ولم افكر بالرجوع اليها، فقد سحبتني وارشو ولوزان ولشبونة. رسالة صغيرة من إمرأة في (كونستانسا) جعلتني أبيع نصف مكتبتي ونصف مشاريعي واشتري تذكرة سفر اليها..

لم يكن ثمة من احب باريس ولندن مثلي، بكيت من فرط الحب وأنا ادغدغ شوارع مدريد وبرشلونة، كانت أسبانيا ترفعني بين أصابعها وتباركني، رأيت ايطاليا من أول سمكة تباع في (تيريستا) الى اخر موجة في (نابولي) وغرقت في بارات روما وفينيسيا وميلانو حتى ايقظني مجانينها.

صار السفر الى مصر، شهيقي الذي به اعيش، ذهبت اليها عشرين مرة وفي كل مرة كنت اقول: لا اريد ان أراها بعد اليوم مطلقاً.

ماذا جرى في هذه الاسفار؟ ماذا فعلت بنفسي؟

●●●

أكاد أسال نفسي: هل يمكن الكتابة دون تجارب السفر؟ وهل يمكن ان نسافر دون ان نفكر بالكتابة؟ انهما بالنسبة لي نصف أوردتي ونصف شراييني، وهما نصف مساماتي ونصف ذاكرتي وذكرياتي...

أذكر في رحلة قصيرة الى (روما) جئتها عن طريق (زغرب) ثم قطعت (تيريستا) و(البندقية) بطريق (أوتوستوب) حتى رأيت نفسي في قلب العاصمة الطليانية. كان عندي من النقود مايكفي سنة واحدة لكنني عشت هذه التجربة المسكينة حتى أرى نفسي وأكشف أوراقها وعيوبها وصبرها، ورغم الوقت الذي أنهكني ورغم المسافة التي جردتني من معنوياتي كنت على ثقة من شيء واحد، هو ان التجارب لاتشترى ولا تباع وان افتعال العيش في التجربة - كما فعلت أنا في روما - قد ينفع القاصرين عن الموهبة، ذلك ان مايأتي في السفر من تجارب انسانية، لابد أن يأتي عفواً دون صناعة مسبقة، ودون تخطيط مسبق، تماماً مثل اكتشافات الطفل الذي يدهشه كل شيء يراه لأول مرة...

اقول هذا الكلام عن السفر، بعد أن كثرت القصص القصيرة والروايات المفبركه عن تجارب كاذبة زائفة وعن نساء ينزلن من بيت الخرافة من أجل عيون القاص الفلاني ونساء يبكين في

المطارات والموانيء والمحطات وهن يودعن الروائي الفلاني الذي جاء من بيت الاسطورة، حتى صار السفر بالنسبة لهؤلاء لايعني سوى النساء ولا شيء فيه سوى النساء، حتى ان البعض منهم يعود الى وطنه دون أن يعرف حدود المدن التي زارها، حيث لاحدود بالنسبة له سوى اسماء جانيت وتينا وجوليت وسونا التي مزقت ثيابها حزناً في محطة (مامايا)!

لكنني - ليس هذا من باب التباهي - كنت ارى في أسفاري كل أسئلتي التي تركتها في سرداب نفسي والتي كنت امنع عقلي من الجواب عليها.. في السفر كنت اجلس وأسامر نفسي وانقب عن أمراضي وأخطائي وحماقاتي عساني اجد حلًا لها، وطبعاً لامانع عندي ان تشاركني في الجواب على أخطائي جانيت أو تينا أو جوليت أو سونا التي مزقت ثيابها حزناً في محطة (مامايا)!

تجربة السفر، كانت مرسومة في عشرات القصص التي كتبتها منذ بداياتي، وهي أخطر وأبرز مانشرت، ليس من السهل جرد القصص التي جاءت على ذكر الماضي المسافر، لكنني أذكر منها قصتي (واحد خمسة اثنان) المنشورة في كتابي (فوق الجسد البارد) عام ١٩٦٩ وقصة (النخلة) و (تلك المرأة تلك القضية) المنشورتين في كتابي (موجز حياة شريف نادر) وقصة (الانسان البحر) التي كتبتها على ظهر باخرة قطعت بنا البحر الابيض المتوسط من الاسكندرية حتى برشلونة. وقصة (أشياء تشبه الحلم) المنشورة في كتابي (لاتسرق الوردة رجاء) كذلك قصة (النورس في مدريد) التي يشير عنوانها الى مكانها والتي ظهرت في اخر أعمالي (الحب رمياً بالرصاص) وقصصاً اخرى ليس اخرها روايتي القصيرة (الشمس.. عراقية) التي تحكي قصة مقاتل كان يعيش في مدريد قبل دخوله ارض المعركة... كل هذا زائداً الرسائل التي نشرتها تحت عنوان (أوراق إمرأة عاشقة) (أوراق رجل عاشق) التي تحكي عن اسفار ومدن عاش فيها كل واحد منهما، المرأة والرجل.

إذا كان السفر قد أعطاني كل هذه القصص، فقد اكتفيت بما أعطى، رغم انني رجل طماع مازلت ابحث عن سفر مزحوم بالمحطات، عن سفر بلا نهايات معقولة، أنا لا أحب النهايات المعقولة مطلقاً.

●●●

الشيء الثاني، الذي جعلني أتمسك بالحياة، هو الكتابة، وهنا أرجو أن تعذروني اذا قلت لكم ان (الكتابة) بالنسبة لنفر من الكتّاب، ليست الا تعويضاً عن مرض قديم مزمن، قد لايتشابه المرض عند جميع الكتاب، لكن الجرثومة التي تسري في عمق أجسادهم من صنف واحد.. أو هي جرثومة واحدة قادرة على نقل نفسها بين العقول بلا عناء، وقادرة في الوقت نفسه على فرز سمومها بين حيامنهم وبين خلاياهم وفي ممرات أعصابهم.

الكاتب العربي، لايبدأ كما يبدأ الكاتب الغربي، إن تجربة (العربي) أصعب مئات المرات، لكنها تجربة ناقصة، والذي ينقصها خطير جداً، أخطر مئات المرات من كل مايعترض الكاتب الغربي، لأن (الحرية) هي النقص الاول، النقص الخالد، النقص الأبدي، الذي لم يعرف سوى القليل من الأدباء العرب كيف التخلص من هذا النقص، وعندما تخلص هذا البعض، لم يجد له من مكان في الكرة الأرضية سوى السجون والغرف الانفرادية والتصفيات الجسدية والضحك عليه من أسافل الناس!

تجربة الكاتب العربي - حتى اليوم - من اعظم التجارب، إذا قدر له أن يعيشها دون ضغوط وأن يكتب عنها وأن ينشرها دون أن يخطط له مايقول وما لايقول.. إننا نخسر مفكرينا ونخسر كتابنا ونخسر مبدعينا ونخسر أنفسنا أمام العالم لأننا نقتل بأيدينا كل (إبداع) كبير ونمسخ بأيدينا كل (مبدع) إذا ماتجاوز على حدود الممكن، وهي - كما تعرفون - أقصر الحدود، فقد كشفت كل الدلائل ان أدبنا العربي لايكاد يصل العالم إلا عن طريق الغربة والهجرة أو المغامرة والمخاطرة بالنفس أمام جبروت الرقابة التي تلبس ثياب المساومة والبيع والشراء!

أما الذي نقرأ اليوم، والذي ينشر اليوم في السوق العربية غير المشتركة فهو ليس اكثر من عملية إحتيال ذكية على تاريخ الانسان الذي يصرخ دون صوت والذي يتنفس دون شهيق والذي يقولُ كلمة (لا) بأصابع مبتورة.

●●●

شجون الكتابة وهمومها لا حدود لها، وشجون الأصدقاء لا

حدود لها، وقد حذفت من مذكراتي ومن ذاكرتي أسماء ليست قليلة.

لايستحق الغراب الاسود أن يكون بين عصافيري وأصدقائي، لا أدري سر الجروح التي أحس بها بعد كل صداقة أعيش في دارها.. هم رائعون، فهل كنت وحدي من يخسر الحب بسرعة والاصدقاء بسرعة، وهل كنت وحدي من يقامر بالاختيار؟

منذ الصبا، منذ نشرت أول مرة، كان معي (فوزي كريم) الشاعر الذي مازال أكبر من شعره، وكان هذا الانسان الغريب قد سافر في غضاريف قصصي وعاش فيها، وأوصاني أن أترك الكتابة والقصة القصيرة، قال لي:

ـ الكتابة تناسب المخبولين، لكن جنونك أنت لايناسب الكتابة! حذفت من مذكراتي وذاكرتي أسماء محبين واعداء رائعين، لاانكر ان الحاقدين والنقاد كانوا وراء عنادي واستمراري في الكتابة.

كيف يمكن البقاء طوال هذه السنوات دون ردود فعل قاسية وردود فعل أكثر قسوة؟ من يصدقني إذا قلت أن عدد المقالات المنشورة عني كانت أكثر من مائة وخمسين مقالة، هي بين الشتيمة العابرة والشتيمة الجاهزة، والشتيمة المدروسة، والشتيمة المنتقاة والشتيمة المشتراة والشتيمة المفروضة والشتيمة المخمرة ـ حتى ـ من قبل ظهور القصة التي كتبت. حتى خيل إلي أن النقاد ـ نقادي أنا ـ جميعهم متأثرون بكلمة (بيير داك) عندما قال:

ـ أنا مع كل ماهو (ضد) وضد كل ماهو (مع)!

أما من هو بيير داك، فهذا مالا أعرفه حتى الان، لكنني بدأت أعرف هذا اللون المسكين من النقد وهذا اللون الخائب من النقاد.

أنا أشكرهم حين قامروا وراهنوا على خسارتي وحجزي وكسر قلمي، فقد دخلت السباق ضدهم جميعاً، وبقيت، أما النوع الخائب الذي سد الطريق بوجهي فقد نسيتموه أنتم قبل أن تغفله ذاكرتي إلى الأبد.

●●●

أما الكلام عن النساء، فهو يحتاج الى شجاعة خارقة.

وحتى إذا صار طوع يدي أن أكون هذا الشجاع، صار على رجل مثلي أن يحسب كمية ماسيخسر إذا اعترف عن حبه وطيشه ومغامراته وأكاذيبه المؤرشفة في حضرة النساء...

لكن ـ الحق أقول ـ ان حياتي ـ أنا شخصياً ـ ما كان لها أن تأخذ حماسها ورغبتها في البقاء والابداع دون حب دائم وعشق غريب الأطوار، عشق لايعرف معنى الهدوء ولا يفهم القناعة التي كانت كنزاً لايفنى..

شبق عارم للسمراء في ظهيرة بغداد،للشقراء في فنادق الدرجة الممتازة.

للحنطاوية في أروقة الوظيفة. شهوة دافئة للرشيقة وهي تمسح بنطلونها بمساماتها، رغبة ساحرة للمكتنزة وهي تعرف ماذا تريد منها. عطش دائم للنحيفة وهي تكبر وتنمو بين يديك.

أنا فعلاً لا أفهم كيف تكون الحياة بلانساء؟ كيف تكون بلا حب مخبول؟..

أجمل مافي الحياة أن يستمر هذا العطش الحارق وأن يستمر هذا الجوع اللذيذ،كم هو مؤلم أن نرتوي بسرعة وأن نشبع بسرعة.

إذا كان من العيب أن يقال (هذا رجل مهووس بالحب) فأنا أشتري هذا العيب بكميات كبيرة وأرفض أن أعيد البضاعة مهما كان الثمن!

●●●

أنا أكثر الناس خوفاً عند الحديث عن النساء، لأنني قادر على الاعتراف ومسح التأريخ من بدايته حتى هذه الدقيقة، للكشف عن الحقيقة في حرمانها وصحوها، في هلاكها وراحتها، وانا أعتقد ان المرأة ـ بالنسبة للواقع العربي عموماً ـ مازالت المهلك والمنقذ، وهي الحب والحقد معاً، هي التي تغلق الباب إذا اختارت وهي التي تفتحه إذا شاءت.

●●●

أنا لم أحب سوى ثلاث نساء فقط، واحدة منهن قالت (لا) بصوت عال وهي ترفع حقيبتها الى سماء اخرى وعالم آخر، والثانية قالت (لست أفهم انساناً مثلك) ومضت الى سقف اخر ومنزل بعيد جداً، والثالثة صار عليها أن تختار بين عالم سوي ساذج بسيط وعالم غريب قاتل دموي لا يهدأ... واختارت هي الثالثة أن ترفع ماضيها وحقيبتها وتذهب دون عودة!

المرأة التي قالت (لا) صارت عقدة رجولتي وانتقمت منها في قصصي، والثانية علمتني البكاء على صفات كنت نسيتها خلف رعونتي وانسحاق أعصابي، أما الثالثة فقد أقنعتني أن النساء يتشابهن في كل شيء إلا في الحب!

●●●

بين الفقر والجمال والخوف، بين السفر والكتابة والنساء، كانت حياتي، وبعد هذه السنين الطوال، لم يبق من الفقر سوى ذكرياته الموجعة وآلامه المبدعة، ولم يبق من الخوف سوى ملامحه البعيدة وكابوسه الشيطاني المبدع، ولم يبق من الجمال سوى حساب البقية الباقية من سنوات عمري والتمتع بالشعرات البيض التي تزحف بسرعة خبيثة الى رأسي وحياتي، لكن الكتابة مازالت الهاجس الاول، الهاجس اللذيذ، ومازال السفر اعذب أحلامي، وفي الوقت نفسه مازلت ارى في النساء اخطر أفعالي وأعذب إحتراقاتي.

هناك كانت حياتي،

الماضي الذي مازلت أحبه رغم عذاباته العظيمة، فهو الماضي الذي صنع قصصي وتجاربي، وانا رجل يحب مايكتب، حتى إذا كانت هذه الكتابات مجرد (شخابيط) سود لامعنى لها.

حزيران ١٩٨٥

صدر حديثاً

عن دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد

- تأملات في الحضارة والاغتراب ـ عزيز السيد جاسم
- إشكالية المكان في النص الأدبي ـ ياسين النصير
- الصيغ الزمنية في اللغة العربية ـ د. مالك المطلبي
- أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت ـ شعر ـ محمد عفيفي مطر
- ما يتركه الأحفاد للأجداد ـ رواية ـ غازي العبادي
- الشرارة ـ مسرحية شعرية ـ معد الجبوري

«حكاية صديقين»

محي الدين زه نكه نه

(يدخل الكورس، وهو مؤلف من امرأة في الخامسة والخمسين. وكهل يكبرها ببضع سنوات. ورجلين الاول في الخامسة والثلاثين. والثاني يصغره ببضعة اعوام)

الكورس: الليلة، ايها الاحبة. نقص عليكم أو نمثل أمامكم، حوادث ووقائع جرت لصديقين حميمين (تنفصل الامرأة والرجل الثاني. يقفان معاً، في مواجهة الكهل والرجل الاول)

الامرأة والرجل الثاني: الصديقان، ايها الاخوة والاخوات، تاجران. تذكروا هذه الحقيقة. اذ لابد من تحديد الهوية، الصنعة والعمل. فبهما وعلى ضوئهما، يتحدد السلوك وترتسم الاخلاق، وتتشكل. العلاقات.

الكهل والرجل الاول: والصداقة بين التجار، جسد غريب، يتحفز سائر الجسد التجاري مستنفراً كل طاقاته ومناعاته. الطبيعية والمكتسبة لاحتوائه وتطويقه وفق مشيئته، وان استعصى عليه، فالعمل على قتله ولفظه. وباسرع ما يستطيع.

الامرأة والرجل الثاني: فما بالكم بصداقة، مدت جذورها عميقاً في عمر الزمن، ربع قرن من المنافع والارباح.

الكورس: (مجتمعاً) اجل. ذلك هو الواقع. ونحن لانكذب ولانختلق. فقد لبستهما منذ الطفولة، صداقة غريبة. خيوطها من حرير موشى بالماس والياقوت. وخطفهما معاً بريق الذهب الذي لايقاوم اغراؤه. وصهرهما معاً. حب الثروة الذي لايدرك قراره.

الامرأة: (وحدها، للجمهور) من منكم لايخطف لبه وهج الذهب. من منكم لايعشق الثروة، حد العبادة.

الكهل: (وحده. للجمهور) ليتنازل لي. او لاخيه الجالس لصقه. او لجاره الساكن جنبه. عن بعض مخزونه من الذهب، او الزائد من حاجته من الثروة.

الرجل الثاني: (ينفصل عن الامرأة) انا التاجر حسين، ابن هذه. الامرأة ارضعتنى من ثديها مع الحليب وربما قبل الحليب، حب الثروة وعشق الذهب.

الرجل الاول: (ينفصل عن الكهل) انا التاجر حسن. ابن هذا الكهل. قبلما يعلمني نطق الكلمة. عمدني بحب الذهب، وعشق الثروة.

الكورس: (مجتمعاً) الثروة ايها السادة، ولا نحسبكم تجهلون كرة. كرة جيلدية. يدحرجها شيطان الجشع فوق ارض محلوجة، مغطاة. بالثلج المندوف. تكبر وتكبر. تلتهم لحم المسافات وتكبر. تقصم عظام البشر حولها وتكبر. تبتلع كل ما تصادفه وتكبر. وتظل تكبر وتكبر وتكبر

الأمرأة والرجل الاول: وتتفلش. لابد ان تتفلش..

الكهل والرجل الثاني: وقبلما تتفلش، تركل من تركل. وتدوس

من تدوس. (صمت. بنبرة خاصة) ثم تسحق.. تسحق..

حسن وحسين: ونحن من سحقتنا تلك الكرة الشيطانية. ركلتنا اولا فلم نرعو. داستنا، ولكنا نهضنا ولم نبال. ثم عادت وسحقتنا..

حسين: وأمي هذه (اشارة ادانه اليها) هي الغولة التي دحرجت الكرة.. فوق عظامي.. وهرستني.

حسن: وابي هذا (اشارة ادانة اليه) هو الشيطان الذي داسني بكرته الجهنمية.. حتى سحقني.

الاب: اسفاً ولداه واسفاه. فقد كذبت. ما من اب يسحق ابنه..

الام: وما من ام تهرس عظام ابنها.. كذبت ياولدي حسين.. لقد كذبت.

الاب، والام (معاً وبصوت باك) ولكن الظروف.. الظروف.. قاتل الله الظروف..

الكورس (مجتمعاً): الظروف الظروف (ينسحب الكورس. ويبقى الصدى يتردد. لفترةٍ. في أرجاء المسرح والصالة) الظروف.. روف، وف. ف

* * * *

الام: ولدي. ولدي حسين، ياأغلى من نفسي على نفسي. يااقرب الى عيني من عيني. ليلة امس رايت رؤيا لااعجب منها ولا اغرب فقد عثرت على نفسي بعد طول تيه وضياع في مكان اشبه بالمتاهة وما هي بالمتاهة. اشبه بالبحر وما هو بالبحر اشبه بالغابة وما هي بالغابة أغرف بغربال سائلا.. اشبه بالماء..

حسين: (يقاطعها بدعابة) وما هو بالماء.

الام: بل هو الماء بعينه. تصور ياحسين ياقرة العين. ماء يحمل في غربال. واذ إفرغه تستحيل قطراته الى حبات رمل، تتوهج تحت اشعة شمس غير مرئية. تحيل اعماق البحر الاظلم. او ليل المتاهة الداجي. او فضاء الغابة الادكن. حيث انا. ولا ادري يقينا اين انا، نهاراً منقوشاً بشموس لايعدها العد. شموس. تتوقد كانها كتل من نار، تغلف المكان برداء لجيني يخطف لمعانه الالباب قبل الابصار.

حسين: (بلهفة متصاعدة) ذهب ياأماه.. انه الذهب يخطف البصر ناهيك عن اللب، غير الذهب. لاشمس في كل الدنى، تزدرد الليل وتفرش الكون نهاراً دائماً غير شمس الذهب. انه الذهب ياأماه. الذهب الذهب..

الام: (تتصنع اللامبالاة. وهي تردد) الذهب.. الذهب.. اي ذهب؟

حسين: الجرار ياامي. جرار الذهب التي دفنها جدك الاكبر.. طالما حدثني عنها..

الام: ها؟ الجرار... جرار؟ الذهب؟ جدي الاكبر؟

حسين: طيفه. او رسول منه. هو الذي زارك في المنام، يرشدك الى موضعه الذي نسيته. تذكري المكان. ياامي الحبيبة تذكري المكان.

الام: ها؟ المكان؟ (تتصنع التذكر) اه.. ما اشق ذلك عليّ، مع اني اكاد اراه.. رؤية مموهة من خلال طبقات كثيفة من الادخنة والابخرة.. انه.. انه ولداه مكان وعر شديد الوعورة. منبسط شديد الانبساط. موحش شديد الوحشة.

حسين: اللهم رحمتك. ماهذا المكان؟ اي شيء يمكن ان يكون؟ لغزاً؟..

الام: مفازة لا توطرها العين. فلاة لا يحدها الحد. تفترشها الشمس والكثبان و... و.. و..

حسين: والرمال. ياامي.. والرمال.. اليس كذلك.؟

الام: بلى - بلى ولدى.. والرمال..

حسين: الصحراء.. انها الصحراء.. موطن جدك الاكبر..

الام: وانت - انت ايها الحبيب وخلّك الامين حسن. تلوّحان لي من بعيد.. بعيد تهرعان نحوي بلهفة وشوق. وانا كيمامة، داهم افراخها خطر اكيد أفرش لكما جناحي.. افتح لكما قلبي على مصراعيه.. ولكن واحسرتاه!

حسين: (بقلق واضطراب) واحسرتاه؟ ولماذا الحسرة؟ حسن خطف الذهب؟

الام: (مسحورة بسرد حلمها) واذ أبصرتني طفرت طفرة عظيمة من فوق راسي الى كومة الذهب. بيد أن حسن أمسك بك بسرعة وقوة خارقتين.

حسين: طبعا، لكي يستولي على الذهب. لقد حدست. والله لقد حدست...

الام: ولدي تطهر.. تطهر من سوء الظن بأخيك حسن..

حسين : اذن لماذا يمسك بي . وانا . . قاب قوسين او ادنى من الذهب . .

الام : حسن قد رأى مالم تره انت . راى مثلما رأيت . السنة لهب تتصاعد . من تل الرمل الذهبي ، وبركانا رهيبا ، يفتح شدقيه ، كفكي تمساح خرافي يقذف حمما من نار وينـاديك الى جوفه . وانا ، امك الحنون ، اندفع نحو النيران ، بلا وعي ولا ترو ، مستسلمة لنداء شيطاني . . اصرخ باعلى صوتي ، وصوتي لا يغادر شفتي ، انا افدي ابني . . انا من تقدي

حسين : خذني ، بدلا عنه . يابركان . احرقيني ، عوضاً عنه ، يانيران .

حسين : ياالهي . . وبعد ياامي . . بعد . .

الام : حسن ياولـدي . حسن روحي فداه . حلق عاليـا من فوقي وفـوقـك . . . وارتمى في احضان النار ، يضرب ذات اليمنى واليسار ، بجنون مابعده جنون . . حتى . . حتى احترق . احترق ياكبدي عليه . . (تبكي . .)

حسين : اه . . و . . و . . وبعد ياامي وبعد . .

الام : حسن احترق ياحسين . . حسن فداك ، وفداني . . ياحسين . .

حسين : آ . . حقا . . مسكين . . و . . وآ . . انا . . انا . . وانت . . ؟ والذهب ؟

الام : لا ادري ماذا حل بنا . . لاني . . افقت . . كما يفيق . . كل نائم .

حسين : والذهب يا امي . . الذهب . .

الام : (ببرود مصطنع) اوه ياولدي . انه حلم . مجرد ، حلم ، كالاف الاحلام التي . .

حسين : لا يأمي . لا . انه ليس كسائر الاحلام . انها النبوءة يا امي . النبوءة . جرار الذهب تناديني ياأمي .

الام : ان هي ، ياولدي ، الا اضغاث احلام . لا تجر وراء الاوهام .

حسين : ابـدا ياامي ابـدا ابـدأ . وعمي ابو حسن . . سيخبرك اليقين . هلمي بنا اليه . . فلا احد مثله ، يقرأ الاحلام . . ويحفظ الاسرار

(الام تبتسم ، ابتسامة عريضة)

* * * *

[الكورس : الاب والام يقفان معا . بمواجهة حسن وحسين]

الاب والام : هكذا ، والا فلا ، تفرك الاحلام . حذق ، ومهارة ، وإحكام .

حسن وحسين : اي حذق ؟ اي مهارة ، اي احكام ؟ انه حلم مكشوف مفضوح مثل كتاب مفتوح

يقرأه الجاهل الجهول ، قبل العالم العليم

ولكن للذهب بريقا

يعمي العيون . يعطل العقول

الكورس : (مجتمعاً) عيون من ؟ عقول من ؟

هلا تساءلتم ، ايها المشاهدون

عيون من ؟ عقول من ؟

* * * *

الاب : ياام حسين ، ياجارة العمر ، يارفيقة الدهر . ما كان ينبغي ان تقصي حلمك للولد

حسين : (ينتفض) الولد ؟

حسن : (باستنكار) الولد ؟

الاب : ولـدي . . الرفيقين ، أخشى عليكما أن تركبا جناح الحلم هذا . . وتتجشما اعباء واهوال بحث لا طاقة لكما عليه . وتحملا انفسكما . مخاطر . . لا قبل لكما بها .

الام : (تتصنع الندم) فلتة لسان يا ابا حسن . ياجار الدهر ، يا رفيق العمر . .

ياولدي . . ياولدي الغرين الطائشين . . تناسيا الامر . . ولا . .

حسن وحسين : غران ؟ طائشان ؟ فنحن ياابوينا الحنونين . تاجران كبيـران يجـران وراءهمـا خبـرات وتجارب ربـع قرن من معرفة السوق واختبار الناس .

الام : اخ . . اخ . . انهما مصرّان . . يا ابا حسن . . انهما مصرّان

الاب : ما كان قد كان يا ام حسين . . ولم يعد تلافيه بالامكان

الام : اه . . اه (تتـوجـه الى حسن) حسن . حسن . يافلذة كبـدي . يا ايهـا الخـارج من رحم غيـر رحمي . يا ايها الطالع من نطفة غير نطفـة زوجي . . امنحك ماء حيـاتي (تقدم له حسين) ان عطشت

اشرب حتى ترتوي. ان نال منك الحر اغتسل حتى تبرد.

امـا. امـك. فقد نذرت ان تصوم، تقضي النهار لا تبلل اللسـان. تطوي. الليل لا ترطب الشفتين. حب الام ياولـدي، مطر، يرش الصحاري فتفيض.

يسقي الصخور فتخضر.. لكنها تبقى جرداء. يعريها العطش ويحرقها الظمأ..

حسن: يامي.. التي لم تنجبني من رحمها المقدس. يامي التي لم تحملني في بطنها الكريم تسعة شهور. كما تحمل الامهات الابناء. يامي التي حملتني في سويداء قلبها ثلاثين عاما. انا النبع الذي يروي حسين اذ يعطش.. انا الانامل التي تحك ظهر حسين اذ لا تطاله انامله الرحيمات. انا الساق التي تحمل حسين اذ ينخره التعب ولا يقوى على السير.. حسين يامي الحنون.. اخي.

الاب: ولـدي. ولـدي حسين. ياابني الـذي ليس من صلبي، يا اغلى واعز من ولدي الذي من صلبي.. هاك شكاة وجودي (يقدم له حسن) استنر بها.. كلما شحت السماء بنورها. بدد بها ظلمات الليل الحالك اذ يداهمك.. اشعلها.. اشعلها شمعة تضيء لك الـدرب وهي تذوي.. ولكن لا تنسى ان أبـاك الـذي آثـرك على نفسه قد بقي في العتمة.. يتساوى عنده النهار شمسه الساطعة والليل بظلماته الحالكة.. فحسن ياولدي يا أعز من حسن نفسه، شمس نهاري.. وقمر ليلي.. ونور عيوني..

حسين: ولدك ياابي الرحيم، اخي. وان لم تلده امي. ولم يخرج من صلب ابي حسن، ياابي بؤبؤ عيني.. اتـرك عيني مفتوحتين، تحـرقهما رمال الصحراء الحارق بشواظها. واغطي باجفاني على حسن. فلتطمئن نفسـاً.. ولتستقـر روحـاً.. ياابي. وخـذ مني عهداً، انك ستقربه عيناً.. عن قريب سالما غانما.. معززاً.. مكرما.

* * * *

[الكورس]: الاب والام على جانب. وحسن وحسين على الجانب الاخر]

الام والأب: تكلمتما ايها الرجلان فاحسنتما الكلام
فتحتما دهاليز وخفايا نفسيكما المغلقة.
فبانت الكنوز الثرة
وتساقطت الدرر المنثورة
نطقتما ايها الخلان الوفيان. فاجدتما النطق.
كلماتكما المشبعة بروح الحياة
روت ارضا مجدبة، محلا قحطاً.
فمدت رؤوسها شتلات الامل.
يخترق صدا السنوات الماضيات المعتمات.
تعانق عيون السنوات المقبلات المضيئات.
لقد وعدتما، فاحفظا العهد وصونا الوعد.

الكورس: (مجتمعاً) وعد الحرّ دين..
دين.. دين.. يا.. تاجران.
هل انتما موفيان الدين.؟
هل انتما حافظان العهد.؟
هل انتما صائنان الوعد.؟

حسن وحسين: وعـدنـا ذمـة. ديننا نقد. ايها الابوان المبجلان. نعـدكمـا ان نظل كما عهدتمانا. اخوين صادقين صدوقين. يفتح احـدنـا الصـدر. لانياب الوحوش المفترسة. لمخالب الجوارح الضارية ويصون اخاه. يجنبه لسعة بعوض، يقيه خدشة شوك.

الاب والام: سيرا يا ولدينا اللذين لا نعرف ايكما الاحب والاعز. سيرا ولترافقكما بركة ابويكما. غمامة تحجب عنكما الشمس اذ تشتد اوراها. شلالا يتدفق عليكما ماء قراحا زلالا، اذ يجف حلقاكما.

واحـة تأويكمـا الى احضـانهـا، تمسـح عنكما العرق والتعب والجوع والظمأ.

أمـا رؤومـاً. تذر في عيـونهـا الامـلاح. تستحيل لبوة جريحا، تذود عنكمـا طارئـات الـدهـر تحـرسكمـا اذ تنامان. تفرش لكما هدب العين، منـاحـة منسوجـة من اوتـار القلب. معطرة بانفاس الحياة. مضمخة باريج العافية..

حسن وحسين: وداعا ايها الابوان الحنونان.
وداعا ايتها الأمّان والرؤومان.

الام والاب: واذ تفارقاننا الى عود قريب. خذا منا آخر نصائحنا؛
منجاة تقيكما كل شر. حصنا يدرأ عنكما كل سوء:
حاذرا الدنو من المدن المسكونة. حاذرا الاقتراب من القرى

المأهولة.

صادقا الحيوان.. تجنبا الانسان.

الناس ذئاب في جلود بشر. لصوص في ثياب قديسين.

ومن الطعام والشراب لا تحملا مالذ وطاب.

وانما ما خف وأفاد.. فلا تكونا موضع شك ولا ارتياب

وداعا.. وداعاً. ياطفلينا.. الرضعين. الحبيبين الضعيفين

وداعا والى ملتقى قريب

ملتقى الذهب والثروة والغنى. ملتقى الجاه والقوة.

(عناق وقبل.. الابوان يبكيان)

حسن وحسين: لا تهدرا الدمع.. ايها الابوان الرحومان.

فاننا عائدان..

عائدان بالذهب وبالغنى وبالثروة

عائدان ونحن نرفل بالجاه وبالقوة.

* * * *

الكورس: (مجتمعا) ورحل الرجلان التاجران.. الصديقان الصافيان.

بعد عناق منقوع بالدمع. مرشوش بالامل. معبق بالذهب.

سارا على بركة الله. وبركة الوالدين.

متعاهدين على تحمل الحلو والمرّ.. واقتسام النفع والضرّ:

سارا.. لا.. لكي يعودا بسر الحياة والخلود.. كما سار أخ لهما من قبـل سارا.. لا لكي يتـوغلا في عمق الغابة المسحورة ويقتلا الوحش الشرير خمبابا.. مثلما فعل اخوان لهما من قبل

وانمـا.. توغـلا الى الصحـراء.. الى عمق الصحراء.. الى قلب الصحراء.. الى مجاهل الصحراء... عميقاً.. عميقاً.

ليطعم كل منهما. معا وعلى انفراد، خمباباه الساكن في جوفه..

المزيد والمزيد.. من رمال الصحراء.. من ذهب الصحراء

* * * *

[في عمق المسرح.. تنزل ستارة بيضاء. تستخدم كشاشة عرض.

مشهد سينمي قصير: حسن وحسين، يتوغلان في الصحراء. وحيدين. وقـد نال منهمـا التعب والانهاك كل منال. يسقطان. ينهضان يواصلان السير. يتوقفان، يتفقان على المكان يحفران...]

* * * *

الكورس: ما فرّط اب بولده،

ولا فرّطت ام بوليدها، قط

مثلما فرّط هذان الابوان بولديهما.

ما رأينا

ولا قرأنا

ولا سمعنا

كمثل هذا التفريط.. تفريطا.

ياويح الولدين من ابوين شريرين

يا ويل الولدين من نفسين جشعتين..

يا ويح..

ويا ويل..

الانسان.. الزمان.. المكان

من الذهب.

الذهب.. الذهب.. الذهب.

* * * *

[تعود الحركة الى المشهد:

لقطة بعيدة: منهمكان في الحفر والبحث والتنقيب، في اعماق الصحراء.

لقد صنعا تلالاً عديدة من الرمال ـ حسن وحسين يبدوان. ازاءها جرذين صغيرين

لقطة قريبة، حسن وحسين غارقان في العرق. تشققت شفتاهما تدلى لسانـاهمـا. لا يقويان على الوقوف. يغطي وجهيهما الشعر والطين.. يصرخ احدهما في وجه الاخر، يتدافعان، يتبادلان السباب والاتهام. يتصارعان.. يعودان يصطلحان.. وما اسرع ما ينشب بينهما العراك مجدداً..]

* * * *

الكـورس: انهمـا همـا.. حسن وحسين.. التـاجـران الاليفـان الودودان المطيعان الاخوان المثاليان..

يا الله!.. لكم تغيـرا. مظهـراً وجـوهراً. وفي غضون ايام قلائل حتى باتا.. وكأنهما.. ليسا، هما.

أبوسعكم التعرف عليهما؟

انا نكاد ننكر انهما هما...

بيد انهما بكل تاكيد، هما

انظروا..

تأملوا

فكروا . .

شاهدوا . . شاهدوا . . شاهدوا . .

[يتحرك المشهد . يشتد بينهما العراك . . يتهالك كل منهما على جانب مثل ديكين انهكهما الصراع . . .]

الكورس : (ينسحب . ساحبا وراءه . . الصدى)

شاهدوا . . شاهدوا . . شاهدوا . .

فمازال ثمة الكثير -

لايزال ثمة الكثير

الكثير . . الكثير . . الكثير . .

ولا حاجة لان نقول :

ان ما خفي اعظم . . اعظم . . اعظم . .

[ارض صحراوية ، تفترشها الرمال ، جرداء الا من نبتة صبير كبيرة ، متشعبة الاطراف عالية بعض الشيء . تنتصف مؤخرة السرح . يحيط بها ظل قصير محدود الشمس ساطعة قوية . على الجانب الايمن من المسرح كثيب رملي . حسن وحسين يقتربان من بعيد . في البداية لا يبدومنهما غير الرأسين من فوق الكثيب . واذ يجتازانه من الامام يظهران بوضوح يسيران بوهن شديد . تغوص قداماهما في الرمال ينتزعانهما بصعوبة يتبعثران . يسقطان . ينهضان . حسين يبدو في حالة افضل من صاحبه . يتقدمه ببضع خطوات . يبصر الصبير . يتوقف يخاطب نفسه بقلق]

حسين : الصبير؟ الصبير ثانية؟ مثل البغل المشدود الى رحا الطاحونة . . يلف ويدور ويعود الى المكان نفسه (بتصميم) لا ينبغي ان ادعه يتوقف هنا (يضع كفه على عينيه ، يحجب عنهما الشمس ، يواصل سيره نحو الامام ، يرنو الى بعيد . كأنه يتوجه نحو هدف غير محدد المعالم) تحمل ياحسن تحمل . لم يعد الا القليل . .

حسن : لا جدوى ياحسين لا جدوى (يتهالك على نفسه ، يرتمي فوق الرمال . امام الصبير بمسافة قصيرة) لست قادراً على السير خطوة واحدة . . لقد انتهيت اشعر . . اني انتهيت . .

حسين : بضع دقائق اخرى . . وحسب . . اني . . اني - أكاد أراه . .

حسن : ترى ماذا يامجنون؟ وهل في الصحراء ما يرى . عدا الرمل والشمس منذ متى ونحن نروح ونجيء؟

. . هل دفع بصرك على غير اثار اقدامنا المبثوثة هنا وهناك . . كآثار خف بعير اعمى . .

حسين : نحن نروح ونجيء ولا نروح ولا نجيء . . نحن نتراوح في بقعة صغيرة لا تتجاوز مساحتها بضعة امتار . .

حسن : ذلك يعني اننا تهنا . . تهنا حقا . . حتى طريق العودة لا نستطيع الاهتداء اليها . اخ . . اخ (يعصر ساقيه متوجعاً) اخ . . اخ . .

حسين : انا . . انا أرى . . حديثه (يواصل التطلع ، ونقل مايرى) على مبعدة وسط مساحة مستوية من الارض . . تحيط بها طبقات كثيفة من الابخرة و . . .

حسن : عن اي شيء تتكلم؟ وهم . ماتراه ليس إلا وهماً ، من اوهام الصحراء الداعرة .

حسين : (مشدوداً الى ما يتراءى له) لا . . لا . . الرؤية أخذت تتوضح . . والابخرة تنقشع . .

حسن : سراب . ما يتراءى لك سراب (يعصر ساقيه) لقد جنت الصحراء . جننها حقدها اللامعقول علينا . . وراحت تتلذذ بتعذيبنا ، عبر صنوف الخداع التي تخلقها . امامنا . . وتسوطنا بها . . بلا رحمة . انتقاما لجلدها الذي شققناه في كل موضع ثأراً لاحشائها الداخلية التي فتناها ومزقناها شر ممزق .

حسين : و . . و . . لماذا لا يكوت ماأراه حقيقة . .

حسن : (يدس اصابعه في صدره ، حقيقة)؟

حسين : قد . . قد تكون قرية . . او . . او خيمة . . وحولها . . أنا . .

حسن : ما اشد ما خف عقلك! ! اذهب . اذهب والق بنفسك في احضان اوهامك التي تتراءى لك على هيئة قرية واناس . . (يمص رؤوس اصابعه) انا لا اصدق الصحراء (ينتبه الى ان حسين يراقبه) لا اصدق غير هذه الأملاح التي تفرزها مساحات جسمي . تنسج من حياتها رداءً خانقاً يتلبسني تحت ثيابي التي خشبها العرق . لا اصدق غير هذا العطش الذي ينمو ويتشعب في داخلي ككائن خرافي لا يعرف التوقف عن النمو . ولا الكف عن التشعب . (يهم بنزع حذائه) لا يمكن ان اترك هذه الذئبة المسعورة تلعب بي ، بين انيابها

ومخالبها، اكثر مما فعلت . .

حسين : (بخوف لنفسه) ياالهي . انه ينوي البقاء هنا حقا (له بحدة : وماذا . . تفعل (يحاول منعه)

حسن : (ببرود لا يتناسب مع انفعال المقابل) أنزع حذائي . .

حسين : (بحدة يمسك بيديه) لا . . لا تفعل .

حسن : (يدفعه عنه) ومنذ متى صرت اتلقى الأوامر منك؟

حسين : (باحساس بالخذلان) انما . . انما . .

حسن : انما . . انما ماذا؟ لماذا لا تدعني وحالي . .

حسين : لانه . . لانه لا يمكن ان ادعك تمكث هنا (يستدرك بسرعة) انه . . انه . ليس بالمكان الآمن لك ولا . . ولا لي .

حسن : قد لا يكون لك . ولكن بالنسبة لي قد بانت كل الأمكنة سواء في هذه الصحراء الغادرة . .

حسين : ألا تفسر لي سبب اصرارك على هذا المكان بالذات؟

حسن : (بدهشة) هذا المكان بالذات؟ (يتلفت حواليه . بدعابة) لاني . . لاني سقطت في حبها . بدأت اعشق ابنة الكلبة هذه . . !!

حسين : (بهلع) الـ . . ال . . صبير؟

حسن : أجل الصبير ، المخلوقة الحية الوحيدة في هذه الصحراء الميتة القاتلة .

وانتظر ان يفقدني الجوع والعطش بقية عقلي فآكلها واشربها .

حسين : (مرتبكا) لقد . . لقد . . بدا . . لي . . ان . . مكوثك هنا ليس لوجه الله . .

حسن : بالتأكيد ليس لوجه الله . ولكنه لوجه راحتي . . لوجه طاقتي التي نفدت . فانا بعد كل شيء انسان . من لحم ودم وطاقة محدودة على التحمل . . ولست كثيبا . . تصفقه العواصف الرملية ولا يبالي . . تخترق سهام الشمس النارية ولا يجفل . .

(ينصرف الى نزع حذائه)

حسين : اسمع ياحسن . . يا اخي . . لو نزعت الحذاء لاستحال عليك ارتداؤه .

ثانية (حسن يرمقه باستياء) ستتورمان ولا تدخلان الحذاء . .

حسن : هما الآن متورمتان بما فيه الكفاية . حتى جلد الحذاء بات يتشقق . .

حسين : ستتورمان اكثر . . صدقني ياحسن . اكثر بكثير مما هما الان . .

حسن : ليتورما ماشاء لهما التورم . فلست ناويا على حبسهما مرة اخرى .

حسين : م ـ م ـ اذا . . تقصد؟ . . آ . . آ . . اتنوي قضاء العمر كله هنا . ؟

حسن : وما بالك تقوله بهذا القدر المرعب من الرعب . كما لو كنت سأحيا الف عام لم يعد في العمر من بقية . ياهذا . ان هي الا ساعات وربما لحظات وما اسرع ما تمتصها هذه الغولة الشرهة . .

حسين : لا . . لا تتكلم على هذا النحو . . ارجوك . .

حسن : وكم تأمل ان تعيش بلا ماء ولا طعام . في هذا العراء؟ نهارا اخر؟ نصف نهار؟ (يعالج نزع حذائه) لا اريد ان احقنك باليأس . ولكن تأكد ان هذه الصحراء الغدارة تقتل حتى الجمل . تخنق حتى الصبير . . وما اظنك ، ولا احسبك تظنني ، جملاً ولا صبيراً . .

حسين : (يتعذب) آه . . ياالهي . . آه . .

حسن : كم ليلة وكم نهاراً ونحن نجوب الصحراء . ؟ هل صادفت جملاً . ذئباً . ثعلباً . كائنا حياً يتنفس (يرمق الصبير) حتى هذه النبتة الشائخة العجوز ، لا تصدقها . . لا تدعها تخدعك . انها ليست اكثر من كذبة اخرى من اكاذيب الصحراء . اتظنها قادرة على ان تبقى على قيد الحياة يوما واحداً بلا طعام ولا شراب؟ تراها الآن قد مدت جذورها اللامرئية تحت الرمال حتى بلغت اعماق بحر ما . تسرق المياه المشبعة بدهون ولحوم الاسماك والحيتان (بحقد) لصة . هي الاخرى لصة حقيرة (يرميها بحفنة رمل ترتد نحوهما . يفرك عينيه بالم . كذلك يفعل حسين) سافلة . . منحطة . اخ اخ .

حسين : لو تطاوعني وتخرج من هذا المكان .

حسن : الى اين؟ الى مدينتك الموهومة . . ؟ اذهب انت (ينصرف الى حذائه)

حسين : وحدي؟ والعهد الذي قطعناه معا لوالدينا . . والو . .

حسن : انت في حل منه . انا احلك منه . واذا صادف واكتحلت

عيناك بمرأى الماء . . لوح لي . تالله لاغرسن لساني ركيزة واطير اليك .

حسين : (لنفسه) الملعون كل همه ان يختلي هنا . ولكن هيهات . .

حسن : (منصرف الى نزع حذائه) لا . لا جدوى . . البتة لو كانت معي بضع قطرات من الماء . .

حسين : ماء من اجل الحذاء . . ؟ وحلقنا اشد يبساً من رمال الصحراء (حسن يكتفي بتسديد نظرة حادة اليه) ما كان ينبغي ان ترمي زمزميتك كما لو كانت . .

حسين : وبماذا كانت تجديني بعدما فرغت من آخر قطرة انشرب منها الهواء؟ ام نملؤها بالرمل والشمس؟ (يتصاعد انفعاله) ثم ثم . . لماذا لا تلوم نفسك بعض اللوم وانت الذي تركت ذينك العجوزين القذرين يسرقان زمزميتك المليئة . ؟

حسين : اي مغفل كنت . . اي مغفل !! اخ . اخ (يعصر وجهه) كلما تذكرت الماء . . اندفعت آلاف الصراصر تتسلق سقف حلقي . . اخ . . اخ . .

حسن : تعال . . تعال ساعدني في نزع الحذاء . . لعلك تنسى الصراصر التي تجول في حلقك . هيا . . هيا . قبلما تمتص عروقك وتحيلك قصبة مرضوضة لا تجدي شيئاً .

حسين : الا تكف عن الحديث بهذا الشكل البائس . الا تقلع عن زرع الكون بجراثيم اليأس التي تتوالد في جوفك .

حسن : احتفظ بنصائحك الجوفاء لنفسك . دعها تحقنك بجرعة امل ان كانت قادرة او تمنحك بضع قطرات من الماء تبلل سقف حلقك . . تجعل أرجل الصراصر . . الملتصقة به تنزلق . اما انا فقد ملأتني هذه الصحراء باليأس . . احالتني بالونا منفوخاً باليأس . منطلقا في فضاء بلا حدود من اليأس . يلوح لي المو . . . ؟

حسين : (يسد حلقه) لا . . لا تلفظه . . ارجوك . . لا تلفظه .

حسن : وتحسب ان مجرد عدم لفظه قادر على الغائه من الوجود وهو يحوم حولنا مثل اسراب من الجوارح شمت رائحة جثة متعفنة . .

حسين : كل بدني تقشعر منه . لا أجرؤ على التفكير به . ولا اقوى على سماعه . . ارحمني . . اشفق عليّ . لا تكن اكثر وحشية من هذه الصحراء التي تطبق على انفاسي

حسن : تعال . . تعال . . ساعدني في سلخ هذا الجلد عن قدمي .

حسين : يعني . . يعني قد صممت ان تدفن نفسك هنا . . ؟

حسن : ولماذا انهك نفسي اكثر مما فعلت . انتهى هكذا . ربّانا بعض الشيء انفع ديدان الارض الظمأى خير من انتهي مجموعة عظام محروقة . تعال . تعال

حسين : (يمتنع باصرار) لا ياحسن . لا . لا يمكن ان اساعدك في امر كهذا . .

حسن : انت لا تساعد احداً في اي امر كان . . كان ينبغي ان اعرف ذلك . . (ثم) يتحتم عليّ ان اعوّل على نفسي . (يجره بقوة) اخ . . خيل الى ان قدمي قد خلعت من موضعها (يعيد الكره مع القدم الاخرى) اخ . الحمد لله . . . . .

حسين : (بفضول صبياني) ياالهي . . ما اشد . . ما تورمتا . .

حسن : والدمامل . اترى الى هذه الدمامل (يتلمسها) قوية . . . ممتلئة بالمياه (يرفعها الى مستوى فمه) ريانة . . أظنها دفقة ماء طيبة .

حسين : (بأندفاع) لا لا . . هل جننت؟ ارايت احدا شرب دمامل قدميه . تعال . تعال (يسحبه الى عمق المسرح، لنفسه) يجب منعه باي ثمن (له) انت . . انت تقتل نفسك .

حسن : اين؟ الى اين تجرني؟ كما لو كنت قربة ماء زلال . .

حسين : هنا . . هنا في الظل . لاشك ان الشمس قد اخلّت بعقلك . .

حسن : الظل؟ وهل تصدق ان لأبنه الكلبة هذه ظلا يمكن ان يأوي اليه انسان؟ دعني . . دعني وانصرف الى شؤونك (لنفسه) ابتعد عني هنيهة لعلي ابلل حلقي . (بصوت غاضب) انصرف الى امورك . . واتركني . .

حسين : (لنفسه) لن اتركك . وحدك ثانية واحدة (يتلفت) انها هناك (يشير الى جانب من الصبير . وبجره الى الجانب الاخر (له) شؤوني؟ واي شأن يمكن ان يكون لي في هذا العراء الاجرد . . ؟

حسن : مدينتك؟ مدينتك الموهومة . . انسيتها . . ؟

حسين: (بحقد) اذا كانت موهومة.. لماذا تدفعني اليها دفعاً؟ (يهم ان يتكلم) اسكت.. اسكت بعض الوقت على الاقل، الكلام ينشف حلقك..

حسين: ياالهي.. انت لا تكف عن لغوك الفارغ. ألا تخبرني ماالذي يختزن جوفك؟

حسن: اليبس.. الجوع.. وكميات من رمال الصحراء هذه. اتريد بعضا من مخزونات جوفي؟. (حسين يتوقف عن جره فجأة)

حسين: اسمع يا حسن. انا لست احسن منك حالاً. واذا كنت لا اثرثر مثلك. فذلك لا يعني انني جمل اختزن في سنامي الماء والكلأ.. انا الاخر، انسان، انسان مثلك. امتصت الصحراء الدم من عروقي.. واللعاب من حلقي.. و..

حسن: كف عني ياحسين. اتركني. انت الذي لا تكف عني ولا تتركني.

حسين: حسن هل تتهمني بشيء؟ اسمع ياحسن. اذا كان ثمة شك يراودك من ناحيتي فالافضل ان تفصح عنه بصراحة يجب ان تكون واضحاً معي. لابد ان اعرف كل نواياك تجاهي..

حسن: بماذا تهذي يارجل؟ اي اتهام؟ اية نوايا؟

حسين: من المؤكد انك، في قرارة نفسك، تتهمني بشيء لا تريد الأفصاح عنه؟

حسن: من المؤكد (بدعابة خبيثة) بقربة الماء التي اخفيتها في مكان ما في جوف الصحراء.

حسين: (برعب) قربة ماء؟ اخفى قربة ماء واترك حلقي تنشره ارجل الصراصر. لاشك انك قد جننت. لابد ان تكون قد فقدت عقلك.. انت (حسن يقهقه) اه.. انها.. دعابة سمجة.. وو.. لئيمة..

حسن: ادري.. ياعزيزي ادري. انك لست احسن مني حالا. ان لم تكن اسوأ (حسين يواصل سحبه الى جانب الصبير) انما.. انما.. هي الشمس. هي الصحراء.. هي.. هي لا ادري ماهي تلك اللعنة التي تطلق لساني المتخشب باقوال لا آعنيها.. لا تغضب مني يا حسين. لاتغضب. ارجوك.

حسين: لا. لا. لست غاضبا. اية فكرة شيطانية ان يغضب احدنا على الاخر، ونحن في عمق هذه المأساة الرهيبة. لانصير ولاملاذ لاحدنا سوى الاخر..

حسن: ابداً لم يدر يخلدي ان الزمن مهما بلغت دعارته يمكن ان يتحول الى يوم اسود. كريه، مشوه، كهذا الذي وقفنا فيه. اتتذكر العجوزين الكلبين؟ اه.. كلما تذكرتهما فقدت صوابي (بحدة) كيف يمكن للانسان ان يقسو على اخيه الانسان بهذا الشكل الضاري. يسرقاننا بكل خسة. ويلفظاننا في هذا الفضاء الجهنمي؟..

حسين: (كمن يخاطب نفسه) اذ ينازعك اخوك كسرة خبزك وشربة مائك تجد اعتى الوحوش ضراوة. اكثر رأفة وحنانا منك عليه.

حسن: تفو عليهما. وهل اخذنا منهما غير مازاد عن حاجتهما.. وما...

حسين: لا شيء يزيد عن حاجة احد. ما يزيد عن حاجتي اليوم احتفظ به للغد. الذي سيكون بالتأكيد اسوأ من يومي.. هذا.

حسن: اذن. فانت تبارك لهما فعلتهما القذرة معنا و.. وتتحدث بطريقة توحي او.. او تحمل على الاعتقاد.. بانك متعاطف معهما.

حسين: كل ما هنالك. اني قد بدأت أفهم اسباب نقمتهما علينا. بعد كل شيء لابد ان تكون منصفاً. وتقر بأنه ليس هينا على اناس فقراء ايواء، رجلين عاطلين. ياكلان ويشربان، بلا مقابل، ودون ان يفعلا شيئا...

حسن: وماذا بوسعنا ان نفعل؟ الاشجار المتحجرة. أم بوسع ظهرينا الهشين حمل اكوام الحطب المسنن مثل حافة المنشار.. كما كان العجوز يفعل.

حسين: اذن لُم نفسك. واعطهما بعض الحق، على الاقل. في طردنا...

حسن: الوم نفسي؟ تعرف جيدا انهما لم يطردانا لهذا السبب. او على الاقل لم يكن هو السبب الوحيد.. ولا حتى السبب الاقوى..

حسين: ماذا تقصد؟ اذا كنت تقصد الفتاة. فلست وحدي الذي...

حسن: ولكنك وحدك الذي ضبطوك، وبعد منتصف الليل. تتسلل الى...

حسين: لانك وشيت بي. بكل خسة ودناءة وشيت بي..

حسن: يتحامل على يديه ويزحف نحو الصبير) كان لابد ان افعل. تأكل وتشرب وتنام ثم تخطط بكل وضاعة لاغواء طفلة عرجاء وتدنيس شرفهم.

حسين: ليست شهامتك هي التي دفعتك وانما وهمك المرضي باني قد استأثر بها لوحدي. في الوقت الذي كنت افكر فيك مثلما افكر بنفسي..

حسن: عمرك لم تفكر. ابعد من حدود نفسك (يواصل زحفه نحو الوراء)

حسين: انا؟ (ثم فجأة) ولكن ما جدوى الحديث مع شخص ممتلىء بسوء النية..

(صمت) كان ينبغي ان نلتزم بنصيحة ابوينا. ولكنا دسنا عليها. او بالاحرى دست عليها انت ودفعتني دفعا الى اول بيت لاح لنا. ويا ليته كان بيتا. خيمة حقيرة. بل زريبة نتنه. اه. مغفرة ابوينا الحبيبين. مغفرة.. يا..

حسن: (بحدة) كفى. كفى. لا تذكرني بهما. (يندفع نحو الوراء بانفعال)

حسين: (بدهشة بالغة) بهما؟. بمن؟ ب. ب. والدينا.. تقصد والدينا. تقصد والدينا الكر.

حسن: (يصرخ) اخ. عقرب. عقرب لسعت ظهري. نفثت كل سمومها في جسمي اخ. اخ

حسين: عقرب؟ اكشف عن ظهرك. لأرى. اه. اشواك.. اشواك الصبير.

حسن: اشواك الصبير؟ تالله حسبت ان عقارب جهنم نهشتني. غرزت كل ابرها. المسمومة في ظهري دفعة واحدة. اخ.. اخ. أيكون ابليس مختبئا تحت هذه. النبتة الحقيرة الملعونة. اخ. اخ..

حسين: استعدل. استعدل. انزع رداءك.

حسن: (بخوف ردائي) (بشدة حول نفسه بقوة) لماذا انزع ردائي..؟ لماذا. لماذا..

حسين: لاستمتع بمنظر ظهرك الخلاب عاريا (بحدة) أنزعه.. التقط منه الاشواك.

حسن: ها؟ الاشواك؟ التقطها من فوق الرداء. لا.. لا لن انزعه.. لن انزعه ابداً.. او.. دعني. دعني.. فانها لم تعد توجعني..

حسين: ما اغرب امرك (يجر الرداء من طرف الرقبة) ياه.. لقد اصطبغ ظهرك بالدم.. (يلقى حفنة رمل على ظهره من فتحة الرقبة)

حسن: (صارخاً) اخ.. ماهذه الجمرات..؟ اتحرق لي ظهري.؟

حسين: بل اعقم لك جروحك. واعزل عنها الاشواك. يامن لا تحسن الظن باحد (حسن يتململ. مبتعداً عنه) ها.. كيف صرت..؟

حسن: افضل.. اظنني افضل.. بيد اني اشعر كأن الاشواك انتقلت الى جوف حلقي. اه. اه.. اكاد اتقيأ احشائي.. لو.. لو.. قطرة ماء.. قطرة وحسب.

حسين: (يرتد) اطلب منجماً للذهب ولا تطلب نقطة ماء. أني انا الاخر اوشك ان اختنق..

حسن: لو.. لو.. نبذل محاولة.. ما.. فقد.. يوفقنا الله..

حسين: ها؟..

حسن: اسمع ياحسين يااخي. قدماك مازالتا سليمتين.. قادرتين على حملك لو.. لو.. تبحث.. لعل مجنونا اخر صدق الاكاذيب وامتطى الاوهام وجاء الى الصحراء مثلنا.

حسين: (يبلع ريقه) آ.. آ.. ايمكن؟

حسن: لم لا؟ فالله اذ خلق المجانين جعلهم بالملايين ولم يقصر عددهم على اثنين.

حسين: وتعتقد حقا.. ان.. ان.. ثمة املاً.. ما..

حسن: تسألني انا؟ انت الذي كنت منفوخاً بالامل كالمنطاد. ماذا جرى لك؟

حسين: استحال المنطاد الى غربال. بفضل سهام اليأس التي ماتني تطلقها..

حسن: على اية حال.. ان كان ثمة امل فهو لا يبحث عن احد. على هذا الاحد ان يبحث عنه. يعثر عليه قبلما يقتله العطش تلاشيه الصحراء.. تذروه الرياح.

حسين: (يفكر) للمرة الاولى اسمعك تقول كلاما نافعا (يتوجه

صوب الجانب الاخر من الصبير. يتوقف. يغير اتجاهه نحو مقدمة المسرح) سأبحث ياحسن.. ابحث.

حسن: (لنفسه) مااسرع ما استجاب. ترى ماذا في الامر (بصوت عال) حسين. عدني ياحسين ان تشرب حتى ترتوي.. ثم.. تعود اليّ.. بما يزيد عن حاجتك.

حسين: (يتوقف) ليكن سمّاً زعافاً يطرحني جثة هامدة. ذلك الماء الذي ابلل به شفتي.. ان لم اروك منه.. انت اولا.. حتى.. تشبع..

حسن: اه.. حسين. حسين حبيبي. اذن لا ترهق نفسك. عد اول ما تشعر بالتعب ودعني اتولى انا.. البحث..

حسين: انت؟ انت بقدميك المتورمتين. المزروعتين بالدمامل وظهرك المغطى بالاشواك والدم. لا.. لا.. تالله لن تغادر مكانك لن تتحرك من هنا ريثما اعود. لا تتحرك ياحسن.. يااخي لا تتحرك (يسير نحو الامام)

حسن: لتحرسك العناية الالهية (يرقبه.. حسن.. اذ يبلغ مقدمة الكثيب. يستدير نحو اليمين.. يصرخ به) من هنا.. في الجانب الاخر. (حسين لا يتوقف يعدو خلف الكثيب الذي يحجزه عن مرأى حسن) ما اغرب هذا.. طوال الوقت كان يرنو ويشير الى هذه الجهة. حين كان يتحدث عن جنته الموهومة. (يهز رأسه استهانة. واذ يطمئن الى ابتعاده عنه. يخرج من بين طيات ملابسه.. زمزمية ماء..) عساه يدق عنقه. المهم قد ابتعد عني.. أه فقد نشف ريقي. (يعالج فتح فوهة الزمزمية) عمري لم ار رفقة بهذا الثقل. بهذا الدبق (يشرب)

حسين (يسير بمحاذاة الكثيب. نحو الصبير. يتأكد من ان صاحبه لم يعد يراه. يقعي لصق الصبير. يحفر.. يستخرج زمزمية ماء) اذن فقد صدقني. صدق اني توقفت هنا للتبول (يمسح الرمال عن الزمزمية لم يدر يخلده قط اني انما ادفن اغلى كنز امتلكته طيلة حياتي (يشرب) انها رحمة من السماء.. هبطت على.. كنت اختنق لامحالة لو مكثت عنده بضع دقائق اخرى.. (يشرب)

حسن: الحمار. انطلت عليه الكذبة ببساطة. صدق ان قطعة الصخر التي رميتها هي الزمزمية. سعيد.، من يختار اصدقاءه من الاغبياء (يخض الزمزمية) اروني. اروني. يانبع حياتي الاخضر. ياخضرة... حياتي الدائمة. مديني بالخضرة قبلما يعود صاحبي بهذا القدر من الغباء.. (يحدق بزمزميته بو له) لقد.. صدق اسطورة سرقتك.. اهون عليّ ان ادع كل ثروتي تسرق من ان اتركك تغيبين عني ولو بعض الوقت.. هاهاها.. حقا.. لولا الاغبياء لمات الاذكياء. (يشرب مرة اخرى)

حسن: وجعلنا من الماء كل شيء حيّ. (يمص شفتيه) ها قد بعثني الله حياً. مجدداً. كل اعضاء جسمي كانت تطقطق مثل قطع من الخشب تتحاكك (يحرك يديه وساقيه) الان غدت في طراوة الحرير وليونته (يهم ان يرش الماء على وجهه) لا.. لا.. لا ينبغي ان اهدر منه المزيد. انه نسغ حياتي الذي به احيا. المعادلة. معادلة البقاء على قيد الحياة، قد تشكلت هنا، على هذا النحو. الماء يساوي الحياة. والحياة تدوم وتتواصل بالماء. وبالماء وحده (يخض الزمزمية) ممتلئة. يكفيني اياما اخر (ينشغل باخفائهما بين طيات ملابسه)

حسين: (يلمس بقايا الماء العالقة على شفتيه) الان عادت الى الروح (يمرر.. الزمزمية على شفتيه) حار العلماء والفقهاء والفلاسفة منذ نشأة الخليقة وحتى اليوم في البحث عن سر الخلود، دون ان يهتدوا اليه. انه هنا سادتي (يلوح بالزمزمية) هذه الزمزمية الصفراء تنغلق على اكسير الحياة (يغلق فوهتها) وحدي من يملك مفتاحه وبالتالي الحق فيه (يقبلها) الله.. الله.. يضع سره في اضعف خلقه. في اناء مفلطح من التنك. ملفوف بقطعة صفراء من اللباد. حقا.. لله في خلقه شؤون (يخفيها في صدره) هنا.. هنا.. مكانك فوق القلب بل في القلب. ليتني استطيع شق قلبي وايواءك في سويدانه. فما القلب وحقك، باغلى منك عليّ.. لا.. والله..

حسن: لا. لا احسب طيات الملابس بالمكان الأمن لبضاعة بهذه القيمة. لابد ان اجد لها مكاناً آخر. اكثر امانا.. لو اكتشفها لقتلني. صحيح. انه اليف ووضيع ايضا. ولكن الصحراء هذه الساحرة الشريرة تصنع من الفأر المدجن نمراً مفترساً. اه.. باية ضراوة كان يبحث في ظهري.. أبداً لم يكن همه التقاط الاشواك. لقد.. همّ ان ينزعني ردائي. ياالهي.. لو اختلف اي عذر ونزعني الرداء؟..؟

(يخرجها) ماالعمل؟ اين اخفيها؟ اللهم اسعفني.. الهي لا

تتخلَّ عني. انجدني ارشدني. في الرمال؟ (يتوقف) اجل اواريها في الرمال (يحفر بين الرمال).

حسين: (يهم باعادة الزمزمية الى موضعها، يتوقف) لا . . يجب ان اغير المكان. لو انتابه اي شك، وهو مستودع شكوك. لفكر اول ما فكر بالمكان الذي جلست للتبول. الافضل ان ادفنها في موضع اخر. بعيد عن الصبير. لو علم بوجودها . . لذبحني من الوريد الى الوريد. انا اعرف اي ذئب خبيث يكمن في هذا اللئيم الذي يدعي الاوجاع والعجز عن الحركة (يتوقف) العطش غول . . لا يرحم. يحيل القديس نفسه وحشاً ضارياً. (يبتعد عن الصبير. يتوقف) هنا . . ؟ وسط الرمال في ساحة يميزها شيء عن غيرها (يحفر. يتوقف) من حقي ان احتفظ لنفسي بما يحفظ لي حياتي . . بوسعي ان اقاوم الجوع والتعب وحتى هذه . . الشمس الحارقة اياما عديدة. ولكن العطش لا . العطش شيء اخر . . . اخر تماماً. لا سبيل الى تحمله ولو لساعات قليلات (يحفر) ولتكن الحفرة عميقة . . عميقة.

حسن: (يدفن الزمزمية، يهيل فوقها الرمال) هكذا . هكذا (يساوي الرمال) الشيطان نفسه لن يهتدي اليها. والان ينبغي ان ابتعد عنها. اقطع عنده كل شك (يزحف الى الامام. يتوقف) من الافضل وضع اشارة والا ضاعت عليّ. انا الاخر (يعود، يكوم فوقها الرمال على هيئة تل صغير) هذا التل الصغير، يصرخ بي اول ما يلمحني، يناديني. انه نداء الحياة الذي لا يخيب. تستجيب له كل شعرة في بدني، قبل عيوني ولساني. وهو (يتوقف) وما شأني به؟ لماذا يكون مغفلاً الى هذا الحد ويدع زمزميته الملأى. عماد حياته. تسرق منه بكل بساطة. هل انا ابوه؟ امه؟ ليذهب الى امه القحبة ويشرب من الجرار التي وعدتني بها. انا متنازل عنها كلها. . اما الماء فلن اقاسمه . . ابداً . . ابداً (يبتعد عن التل. يلتفت نحوه) ترى الايثير عنده الشك اذ يراه؟ ها؟ بلى . . بلى . . بكل تأكيد. ولابد ان اتدبر الامر قبلما يعود. تل وحيد في هذه المساحة المنبسطة يستوقف اشد الناس غباء. والعمل؟ (وهنالك. تلول فارغة لا تحوى غير الرمال الساخنة، تفقده عقله. تجننه . . (ينهمك في تنفيذ فكرة بحماس ونشوة)

حسين: (يسوي الموضع) الان . . الان فقط بوسعي الاطمئنان. وهو . . ؟ ليأخذه الشيطان. لماذا رمى زمزميته . . . بكل ذلك التهور؟ هل لانها فرغت حقاً؟ ام لاني طلبت منه بضع قطرات ابلل حلقي . ؟ هذا الجشع الاناني القذر. يبخل علي بقطرات من الماء. في الوقت جئت به هنا اشاركه ثروة أمي الطائلة . . بل . . ويدفع بي الى هذه الصحراء الجافة ابحث له عن الماء وهو يعرف حق المعرفة ان الماء أندر من الذهب هنا . لقد كان يأمل ان تقضي عليّ الصحراء. بالتأكيد كان قد خطط لدفني بين الرمال. ولكن خيب الله فاله . ها قد اتاح لي من غير ان يقصد اوحتى يدري فرصة للحياة. ان شخصا ينطوي على هذا القدر من الخبث والكيد بالصديق. غير جدير باية مساعدة. ولا يستحق الحياة اساساً . . ليفطس. اوليشرب دمامل قدميه . . المتورمتين (يتأمل الارض المستوية) لا . . لا يمكن تركها بدون اشارة تدلني اليها. والا ضاعت وضاعت معها حياتي.

(يكوم فوقها الرمال) قبعة . . البسي ياحبيبتي هذه القبعة. كي تقيك الشمس وسهامها النارية. (يتوقف) هذه خير اشارة لا تخطئها العين ابداً . . وعينه هو؟ اذا صادف وزحف الى هذا الجانب؟ عينه ذات الخبرة التأريخية في لعبات «المحيبس» الرمضانية؟ (يتوقف) كأني صنعت له قدحاً من اقداح اللعبة نفسها (يهدم التل. يفكر) لأحفر حولها حفرة صغيرة لا يتنبه اليها سواي (يحفر) هذه الاشارة، تبدو اكثر ضمانا، قدح مقلوب (يتأمل) لابد ان اعترف انه بذكاء ابليس وخبثه. لا احسب هذه الاشارة خافية عليه (يفكر) حفرة اخرى بجانبها . . بل . . بل اكثر من واحدة . . تحيط بها وتحميها. هاهاها، يضيع امامها. لا يعرف بأيها يبدأ ولا أيها يدع، مثل الحمار الذي اشتد به العطش والجوع. وظل يقلب نظره بين الماء الرقراق والعشب الطري. غير قادر على الحسم. فطس في مكانه، فطس كما سيفطس حسن (يحفر. .)

حسن: (يرنو باعجاب الى التلول الصغيرة المبثوثة هنا وهناك) والان ياابن امي التي لم تلدني. استجمع كل فراستك وذكائك. واضف اليها فراسة وذكاء امك واعرف من بنى كل هذه التلول، التل الذي يخفي ينبوع الحياة. ولكن عليك قبل ذلك ان تجرب حظك العاثر مع هذا العدد الكبير من جبال النار. حتى تحترق كفاك وتمتلىء بالرمل عيناك. ها ها ها. اتتذكر لعبة المحيبس. امام عينيك كنت اخفي الخاتم وبنصف دورة للصينية كنت أقلقل دماغك، فتقف مشدوها، مبهوتاً. مبحلق العينين فاغر الفم،

يصرخ وجهك بالبلادة والغباء. مازلت ذلك المنتصر الذي كان يكتسح فريقا كاملا من اللاعبين. هذا (يشير الى احد التلال) لا هذا. لابل هذا. وتهجم على القدح ولاتعود وبغير الفشل والخيبة. بينما اهجم. من النظرة الاولى، كالاسد على فريستي. على التل الذي يحوي كنزي الغالي. كل ماتبقى لي من حطام الدنيا والاخرة. هذا (يضع كفه على تل يجمد) هو؟ بالتأكيد هو. لابد ان يكون هو (ينتابه الشك) اه. ان هذه الصحراء الكلبة تشككني في كل شيء. تسلخ مني حتى ثقتي بنفسي. (يهدم التل يحفر) لا؟ ليست هنا. اه. ياالهي. اذن هناك (يهجم على تل اخر) لا. لا ايها العطش لاتذر ابرك المسمومة في حلقي (يحفر) كف عني. كف عني. ماهذا بالوقت المناسب لتمسك بخناقي. لا؟ لا ايضا؟ ليست في هذا التل ايضا؟.

اذن اين.. اين اخفيتها.. اه لابد ان اجدها.. قبلما يعود (يهجم على التلول بجنون وقلق.. شديدين)

حسين: (ينظر الى الحفر العديدة. بزهو يعدها) ثلاث عشرة. ثلاث عشرة حفرة. ابوسعك ان تجد الحفرة. اياها، بين كل هذه الحفر. تفضل، ارني شطارتك يااخي الذي لم تلده امي ولانزل من صلب ابي، اية اخوة مضحكة، تلك التي خدعتني بها حتى اليوم. هنا الامتحان الصعب. لاصينية المحيبس واقداحها المقلوبة التي سرعان ماكنت تمسك بالقدح الذي يخفي الخاتم وتطوح ببقية الاقداح. خلال ثوان معدودات. فتحلق بك نشوة النصر وزهوه. بينما اكظم غيظي واطوى بين جوانحي حقدي، ها قد آن الاوان لانتقم. تعال.. تعال تمعن في هذه الاقداح الفاتحة اشداقها. ففي واحد منها ياابن ابي الذي لم يدنس فراش امي. ستجد، لاخاتما رخيصا من ذهب او الماس. وانما تجد كنزاً. اين منه كنوز الملك سليمان نفسه. هذا. لا هذا. لاذاك. لا. لا هذا ولاهذا ولا ذاك. هاهاها. لقد فشلت فانت اليوم امام لاعب ماهر. يغمض عينيه ويهتدي الى هدفه. يسير نحوه قدما بلا تعثر ولا اعوجاج. (يغمض عينه ويسير) هذا (يصرخ) بات (يفتح عينيه) هنا؟ هنا حقا؟ طبعاً هنا. طبعا هي هذه الحفرة بالذات. (يتوقف) ماالدليل كل الحفر؟ تبدو متشابهة. كما لوكانت فعلا مجموعة فناجين من انتاج معمل واحد. كيف السبيل الى تمييز احدها عن الاخر.. اه.. ايمكن ان يحدث لي، الامر الذي اخشاه.. ارتعد من وقوعه ولا اجرؤ.. على تسميته. يجب ان اتأكد (يحفر) لا..؟ ليست هنا. اذن هناك في تلك الحفرة اللعينة (يحفرها) لا.. لا ايضا.. ياالهي لا يمكن ان اعرض نفسي لموت اكيد.. لابد ان اعثر عليها مهما كان الثمن.. ولو اضطررت الى حرث الصحراء كلها.. (يحفر - ينتقل من حفرة الى اخرى) اه.. ياالهي.. ارحمني. اشفق عليّ لا تحملني على نبش ثلاث عشرة حفرة.. وانت انت ايتها الصراصر. كفي.. لا..

تمزقي حلقي بارجلك المنشارية (يتصبب عرقا. ولكنه يواصل النبش في الحفر)

حسن: (وقد غدا في حالة غريبة من التعب والانهاك. لايزال يهدم ويحفر ويبحث) لا يمكن. مستحيل. ان هذا يعني نهايتي... نهايتي الاكيدة. اين خبرتي الطويلة في المحيبس.؟

وعيني عيني. التي كان الكل يقول عنها. انها العين التي لا تخطىء. العين التي تبصر الابرة بين اكوام وجبال.. القش. اه.. ماذا دهاني؟.. ماذا جرى لي؟.. ربي.. انت ارحم من ان تدعني يقضي عليّ العطش.. اه.. اه.. ايها العطش المدمر اما آن لك ان تكف عني بعض الوقت؟ (فجأة) ياالهي. هي.. انها الزمزمية.. اه.. مارحمك يارب. (يخرجها بسرعة، يشرب بلهفة) اه.. لك الحمد يارب. (خرخشة من جهة الصبير) ماهذا؟ عاد؟ بهذه السرعة؟ (بسد فوهة الزمزمية بسرعة. يدفنها.. يزحف جالسا فوقها. يصيخ السمع. يمد رقبته) لا.. لا اثر له.. انها الرياح تصفع الصبير. (يخرجها من تحته، بشرب ثانية) كفى.. كفى والا فرغت (يدفنها) لا. لا هذه المرة ساكون اكثر حذراً (يفكر ساضبط المسافة بينها وبين الصبير (يقيس المسافة).. ثلاثة عشر شبراً. على يمين الصبير. (يعيد القياس) بالضبط والان لاحيطه بالتلول. ساتعرف على تلي من بين ملايين التلول (يبدأ بناء التلول ثانية)

حسين: (في حالة، اشبه بالجنون. لايزال يبحث) اه.. ياالهي ارحمني لا تدع العطش يقضي عليّ. لا تدع هذا الكلب يفرح بموتى على هذا النحو البائس. وانت ايتها الصراصر كفي عني.

لقد صرت اشد يأسا من الصحراء . فماذا تبغين مني حفرتان . لم تبق سوى حفرتين . لابد ان تكون مختبئة في احداهما . . ولكن ايهما؟ (يحفر) واخيراً (يخرجها، يشرب) لاشك انه قد استبطأ عودتي . . واخشى ما اخشاه ان يزحف للبحث عني . عليّ ان اسرع (يدفنها) لا . لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين . . .

سأتخذ الصبير هذه المرة دليلي . . مثلما كان في المرة الاولى (يقيس ، الاقدام المسافة) ثماني اقدام . ثماني فقط . يجب ان احفر هذا الرقم في ذاكرتي . ولا أنساه ابداً . فهو أهم من رقم خزانة ثروتي . انه مفتاح حياتي . مفتاح النبع الذي يمد وجودي بالبقاء والديمومة . . والان الى الحفر الاخرى (يحفر)

حسن : (وقد فرغ من التلول) ثمانية . . ثمانية تلول . بل ثمانية اهرامات صغيرات جميلات بل . . بل افضل من اهرامات الدنيا كلها . . ماذا تحوي الاهرام غير ، رفات موتى ومومياوات وكنوز تالفة لم يعد احد يشتريها بفلس . ان واحدا من اهرامي وهو هذا بالذات يحوي اغلى كنز في العالم وعلى مدى التاريخ كله . انه السحر الذي يبعث الموتى احياء . ترى ماذا جرى ؟ لماذا تاخر ؟ ايكون قد عثر على الماء . وراح ينهل بلا حساب ولاترو . مثل الضفدعة التي ارادت ان تكون بقرة . فراحت تعب الماء . . وتعب . . حتى طقت . ولكن اى ماء يمكن ان يكون في هذه الصحراء . . القاحلة الجرداء . . مااشد غبائي اذا صدق الاكاذيب التي اصنعها لغيري (يتوقف) ايا كان الامر . يتوجب عليّ ان ابتعد عن هذا الموضع . ولا ادعه ، هو الاخر ، يدنو منه . . بتاتا . . (يزحف نحو الامام . . الى مقدمة السرح)

حسين : الان هدأت نفسي واستقرت روحي . (يتأمل الحفر) لا . . لن أخطئك ثانية . اخطأ في التصرف على امي ولا اخطأ في التصرف عليك . فانت قد صرت اعز واحب اليّ من امي . بماذا يمكن ان تنفعني امي هنا ؟ ماهذا (يصيخ السمع) كأن احدهم يزحف . احدهم ؟ من هنا سواه . هو ؟ . . امازال بوسعه الزحف ؟ الم تحرقة الشمس بعد . الم يقض عليه العطش (من خلف الصبير يطل برأسه متلصصا) انه هو . . ايكون قد شعر بوجودي (يختفي خلف الصبير) اين يزحف هذا الكسيح الخبيث الاحمق . (واذ يرى حسن يتقدم نحو الامام . يخرج من مكمنه) لارى . . لارى (بسير خلفه ببطء شديد ، محاذرا ان يثير انتباهه ، يتصنع التعب والانهاك . والعطش . وزيادة في المبالغة ، يمسح شفتيه بالرمل) حسن . . حسن حبيبي . . ماالذي حملك على ترك مكانك . . اه انه العطش . . العطش قد اشتد بك . . اعرف . . اعرف . .

حسن : (يتلفت) بل القلق . قلقي عليك فاق عطشي الذي بات لايرويه البحر نفسه .

حسين : لاشيء ياحسن . لاشيء غير الرمل والشمس . لقد صدقت . ليس في هذه الصحراء الكاذبة المخادعة غير الرمل الحارق والشمس اللاهبة . . اه . . اه . . ماذا جرى لك؟ تعثرت

حسين : تعثرت وسقطت ونهضت . . وما اكثر ما سقطت ونهضت . . وها انا ذا . . اسقط . . ويخيل اليّ انها السقطة التي لن يكون لي بعدها نهوض (يسقط امامه متهالكا . يحدق في وجهه ، ليكشف له عن اثار الرمال على شفتيه)

حسن : شيء لا يقال . وان قيل لا يصدق . . اه . . اه ياالقسوة الزمن . ياالقسوة كل ما يحيط بنا . . ولكن . . لا . . لا لا تحمل هماً . . ساكون بخير . . عسى ان اكون بخير . .

حسن : ماذا هناك ياحسين . اخبرني . . انت تزيد من قلقي عليك .

حسين : لا . . لا . . ارجوك . . لاتقلق . . لا تقلق من اجلي ارجوك .

حسن : كيف؟ وقد تكبدت ما تكبدت في سبيلي . . ارجوك . . قل . . تكلم . . لا تدع احساسي بالذنب . يقتلني .

حسين : لقد حاولت جهدي ان اخفى عنك الحقيقة . . كي اجنبك، اي احساس . . من هذا النوع . . ولكن يبدو ان لا فائدة من الانكار . ولابد من الاقرار . . اه . . اه . . ما اشق عليّ (بسرعة) ولكن لا تحسبني مجنونا . ارجوك لا تحسبني مجنونا . فالصحراء بكل وحشيتها لم تجنني بعد .

حسن : ولكن ماالذي جرى ياحسين ؛ ماالذي جرى بالضبط . . ؟

حسين : ظلي . ظلي هو الذي خدعني . كنت ابحث هنا وهناك دون أن انتبه الى ان لي ظلا . واذ سقط امامي . بدت لي الرمال التي ظللها ارضا رطبة مبللة . . و . . وتلبستنى حالة فظيعة . و . .

وجدت نفسي بين الجنون والعقل فـ . . فهجمت على الرمال . . اقضمها . . أمص رطوبتها الوهمية . .

حسن : و . . و إكلت؟ . . اكلت الرمال فعلا؟

حسين : وكأني القيت في جوفي حفنة ابر سامة مصنوعة من نار جهنم . .

حسن : ينبغي ان تغسل ناك فورا . . فقد تكون الرمال ملوثة .

حسين : بماذا؟ بالمزيد من الرمال الحارقة . . اه . . اه . .

حسن : (متراجعا)آ . . حقا . . يبدو إني قد فقدت عقلي ازاء حالتك ورحت اهذي دون ان اعي ما اقول . اه . . اي عذاب قد سببته لك اي عذاب

حسين : قدري . . انه قدري الوحشي .

حسن : بل انا . انا الاناني القذر الذي دفع بك الى اتون الصحراء . . اه . . اه . . لن اغفر لنفسي فعلتي البشعة معك .

حسن : (ايغالاً في تكثيف احساسه بالذنب) لا . . لا . . هوّن عليك . . انت اخي . . ومهما فعلت من اجلك . وتحملت في سبيلك فلن أفي أخوتك حقها . .

حسن : والعمل . . العمل . . اه . . ليتني كنت قربة ماء . . افرغ نفسي في حلقك . اغسله . من كل ما علق به من لعنات الصحراء . . اعصر اخر نقطة من مياهي فيك ولايبقى مني سوى جلد يابس متشقق . تلبسني رداء يقيك نيران الشمس .

لعلي اكفر عما اقترفت بحقك . واستعيد بعض احترامي لنفسي .

حسين : لا . . لا ايها الحبيب . لا تحمل ضميرك وزر ما جرى لي . تعرف اني اكون سعيدا راضيا عن نفسي بقدر ما اكون نافعا لك . ان ما يخفف عني قسوة ما يحيط بي وجودك معي . من خلالك فقط يمكنني ان استعيد ثقتي بالانسان . واجدد . ايماني الذي يكاد يتلاشى . . بان الخير لايزال موجوداً في هذا العالم الفظ وان كان هذا الوجود محدوداً جدا . متحققاً في مساحة صغيرة لا تتجاوز قامة انسان واحد . . وهو انت . . انت ايها العزيز .

حسن : ما انا الا صدى لما يعتمل في داخلك من قيم الخير والنبل ما انا الا انعكاس لما في داخلك من طيبة ووفاء واخلاص . . فالاصل انت . . انت الاصل .

حسين : لا . . لا . . اننا اخوان . . عملتان نادرتان . . بل . . بل وجهان لعملة واحدة نادرة لا تجد لها مثيلا . في هذه الدنيا المتوحشة ، التي بات ناسها ذئابا نهش بعضها البعض . ا ن ابوينا قد ربيانا واحسنا تربيتنا . ما حييت لن انسى حنان ابيك عليّ وعلى امي التي ترملت وهي في ربيعها العشرين لقد احلني ابوك محل ابنه . . بلا تميز ولا تفريق . وامي . امي الطيبة الرقيقة الحنون . . كانت على الدوام الصدر الرؤم لك . .

حسن : (ساهما يداعب اسفل قدميه) تقتحم ذهني . بقوة صورة العجوزين الشريرين .

حسين : (يقاطعه) وما علاقة ذينك اللصين القبيحين بأبوينا اللذين . .

حسن : (كمن يخاطب نفسه ، بصوت مسموع) النقود . . النقود . .

حسين : آ . . حقا . . ما ابشع ما تفعله بالانسان النقود . تصور بالرغم من مظاهر التقوى والورع ، التي تجللهما . لم يتورعا عن سرقتنا والقائنا في العراء خاليي الوفاض . .

حسن : ترى ما سر هذا السحر الخرافي الكامن في النقود . لماذا يتهالك عليها كل الناس بهذا الشكل الحيواني . دائما وابداً . . مع ان ثمة حالات وظروفاً لا تجدي فيها النقود فتيلا .

حسين : كمثل حالنا . قدح ماء واحد بات يساوي عندي الا ن . نقود الارض وثروتها . انا الان على استعداد ان اشتري قدح ماء لا يساوي فلسين بمئة . . بل بالف دينار . هل من يبيعني قدح ماء بالف دينار؟

حسن : (لايزال ساهيا عن نفسه ، يردد) آ . . آ . . الف دينار . .

حسين : اجل الف دينار لقدح ماء واحد . . هل تبيعني . اقول هل تبيعني . . ؟

حسن :(منتفضاً) ابيعك؟ ابيعك ماذا؟ ابيعك ماء؟ هل جننت؟

حسين : (متراجعا) انا . . انا . . في الحقيقة . لا اتهمك بشيء . فقط . . فقط كنت اريد ان اخفف عنك وطأة ما جرى . . اذ رأيت وجهك قد أغتم ، بسبب النقود التي ضاعت منك . . ربما . . ربما . . اسأت التعبير . . انا . . انا . . اريد ان اتحول . . و- ولابد ان اكون صريحا معك . . لا اخفي عنك شيئا . . فأنا . . انظر . .

انظر (يخرج رزمة نقود كبيرة) وانا . . انا ادفعها . . قرير العين راضي النفس . ثمنا لقدح ماء . . لك . . لك انت وليس لي . .
حسن : مع ان حاجتك الى الماء بمثل حاجتي اليه . ان لم تكن اشد . . اه . . انت ياحبيبي . . فانا الاخر ، لست حمارا الى الحد الذي اترك عجوزين . اخرقين ، يسرقان كل نقودي . فمازلت محتفظا باضعاف ما سرقا (يخرج كمية كبيرة من الاوراق النقدية) ما قيمتها . ؟ ماذا تنفع ؟ خذ خذ منها ما تشاء . . واعطني جرعة ماء (ينتزع منها اوراقا يرميها . فتحملها الرياح)
حسين : لا . . لا (يحاول التقاطها) لاتهدر اموالك .
حسن : وبماذا تنفعني اموالي ؟ هل تؤكل . . ؟ هل تشرب . ؟ خذها . خذها كلها . . (يرمي عليه الاوراق كلها . . فتفرقها الرياح هنا وهناك) هاكها . . هاكها
حسين : (يلاحق الاوراق ، يلتقط منها مايستطيع . . بعضها يتكوم على الصبير ، يلقي بنفسه فوقها . . بانفعال شديد وبلاترو ، وغير مبال باوراقه التي سقطت منه) انها . . انها ليست نهاية العالم . . لايمكن ان تكون النهاية
حسن : بل هي النهاية (يندهش من سلوكه) ماهذا ؟ ترى لماذا يتجشم كل هذا العناء من أجل أوراق ، يفترض انها لم تعد تجدي (يخطف رزمة اوراق حسين التي سقطت منه) لابد ان له خطة للنجاة (يخفي الاوراق بين طيات ملابسه) أوراقك ياحسين . . اوراقك . لم تبق منها الرياح ورقة واحدة . .
حسين : (لنفسه) اوراقي المزيفة ؟ لتذهب الى الجحيم (يواصل التقاط الاوراق الاخرى) هذه هي الاوراق الحقيقية . . هذه الاوراق التي ابدأ بها حياتي
حسن : (لنفسه) ترى لو عرف ان نقودي مزيفة . حملتها معي لخداع اللصوص وقطاع الطرق . اكان قد سال لعابه لها بهذا التلهف . المهم ان النقود الحقيقية قد صارت لي . . لي وحدي (يتشاغل عنه . . بفرك دمامل قدميه)
حسين : (يخفي ماالسقط من الاوراق) النقود . . قوتي . . بدونها اشعر بنفسي جسما طائفا . من حسن الحظ انه لم يرني . مازال مشغولا بحفر دمامله القذرة . . كما لو كان يحفر بئر ماء عذب (يعود اليه) ولا ورقة . . اية ريح شرسة لم تترك ورقة واحدة .
وفوقها فقدت كل اوراقي . .
حسن : الى جهنم . تلك الاوراق المصبوغة التي لاتساوى ثمن اصباغها ولاسعر القطن المصنوعة منه .
حسين : (مغيّرا مجرى الحديث عن الاوراق) اما تكف عن دما ملك اللعينة .
حسن : تستبد بي رغبة حقيقية في قضمها وملء حلقي اليابس بمائها القراح .
حسين : مائها القراح ؟ اتحسبه ماء زمزم ؟ ما اشد بؤسك ! ! انها لا تعدو مجموعة جراثيم فتاكة تنجز لك ما عجزت الصحراء عن انجازه حتى الان .
حسن : لابد ان ابلل ريقي . . ياحسين . . فاني اختنق . .
حسين : ما من سبيل ياحسن . . ياحبيبي ما من سبيل تحمل . . تحمل مثلما اتحمل . .
حسن : و . وهذه النبته المنتصبة هنا . . اما تحوي بضع قطرات ؟
حسين : الصبير ؟ دعك منها . . انها جنية في جلد قنفذ . من يجرؤ على الدنو منها ناهيك عن لمسها . . انظر . . انظر لقد مزقت يدي (تشتد الرياح) اه . . ما كانت تنقصنا الا هذه الرياح . كأنها اتفقت مع الصحراء على دفننا احياء هنا .
حسين : سد فاك . سده باحكام والا ملأته الرياح بالرمال . . تبدو وكانها بدايات عاصفة رملية اخرى من تلك العواصف التي تقلب الصحراء فوق رأسنا
حسن : جرني . . جرني . . نحو الصبير . اه لقد امتلأت عيناي بالشواظ . لا استطيع فتحهما .
حسين : (يجره فعلا) لا تفتحهما . لا تفتحهما . . ما حاجتك اليهما مادمت معك .
حسن : (من بين اصابعه ينظر ، يرتعب اذ يرى انه يجره صوب زمزميته) لا . لا الى الجهة الاخرى . خذني الى الجهة الاخرى (يشير الى الطرف الآخر من الصبير) حسين : وما الفرق . كل الجهات سواء يواصل جره عكس موضع زمزميته هو)
حسن : لا . لا . الرياح تهب من اليسار ولاشك ان العاصفة ستهجم من اليسار ايضا .
حسين : (يتوقف . يتأكد من صحة كلامه) اسمع ياحسن . ليس

ذلك بالمكان الآمن. ستشتد العاصفة. . وتسقط الصبير فوقنا. .
و. . يقضي علينا. . بكل تأكيد يقضي علينا

حسن: الصبير اقوى من الجبل. . سيصد العاصفة ويحمينا. . منها. . هيا. . هيا. .

حسين: (لنفسه) عند الزمزمية. ؟ مستحيل. . ولو فطست هنا. . (يفكر)

حسن: اسرع. . اسرع. . مابالك قد جمدت (حسين يتلوى يمسك منتصفه) مابك؟

حسين: بطني. . بطني. . آلاف الخناجر شرعت تمزق احشائي (يصرخ) اخ. . اخ. . اخ. .

حسين: اخ. . آلامي لاتطاق. آلامي لاتدعني (يتقلب على الرمال متظاهراً بالام شديدة) اه. . حسن لاتتركني وحدي ياحسن. . لااقوى على مواجهة الالام والعواصف وحدي

حسن: لا. . لا لن اتركك ياحسين. . انا معك. . الى جانبك على الدوام. .

حسين: اه. . اه. . ماكان ينبغي ان نعرض انفسنا لهذه التهلكة ماذا كان ينقصنا؟ لقد كنا في احسن حال. ثروة جاه. مكانة لنا كالملوك. كالملوك والآن تأمل ماالذي فعل بنا جشعنا. لقد أحالنا الى جروين منبوذين. لانجد جحراً نأوي اليه يقينا غضب الصحراء. وعواصفها الهوجاء. . اه. . قاتل الله. . الجشع. .

حسن: ومن بوسعه الزعم انه متحصن ضد الجشع. .

حسين: ولكن علينا ان نقربانا نحن التجار اشد الناس ضعفاً امام الجشع. وانبهاراً بلمعان الذهب. . ولهاثاً وراء الاوهام.

حسن: ما نحن الاضحيتان بائستان من ضحايا الغش والخداع.

حسين: الغش والخداع. . ؟ ممن؟ من قبل من؟ انا اعرف ان الثروة التي وفقنا الله الى جمعها بسرعة مثالية. قد جعلتنا موضع حسد الكثيرين. ولكن ان يكيدوا بنا هذه المكيدة السافلة فامر بعيد عن ادراكي وحتى عن توقعي من؟ من يمكن ان يفعل بنا هذه الفعلة الشنيعة؟

حسن: امك.

حسين: (زاعقا برعب) امي؟

حسن: وابي ايضا.

حسين: ياالهي. . ياالهي. . ايمكن. . أ

حسن: تلك هي الحقيقة بكل مرارتها. كانت تتراءى لي مموهة، عبر فضاءات مضببة من الشك، ونحن نحفر، دون طائل، اعماق الصحراء. ثم اخذت طبقات الضباب تتكشف. والشك يتلاشى. يوما بعد يوم. بل ساعة بعد ساعة. ويحل مكانها يقين. . يقين الى حد الجزم. .

حسين: هذا امر لا يصدق غير قابل للتصديق. . انها. . انها جريمة تتصدع لهولها الاكوان،

حسن: ربما. . ولكن لم تهتز لاي منهما شعرة.

حسين: و. . ولكن. . كيف. . اقصد. . اقصد. . لماذا. . لماذا؟

حسن: اذا اشفقت عليك السماء او الجحيم. . وعدت سالما. . أسألهما.

حسين: اسألهما؟ قسماً بجلال الله وعزته، اكون اشد ابناء التاريخ براً بالوالدين، لو. . اكتفيت بتمزيقهما وشرب دمائهما. . اذا ثبت لي انهما، فعلا قد. .

حسن: تذكر. . تذكر حلمهما. ذلك الحلم المحبوك بخبث يفتقر اليه الشيطان نفسه. . والبقعة. . البقعة التي حدداها. . لنا. والتي شققنا بطنها في كل شبر وانتزعنا احشاءها الداخلية. لقد حلجناها حلجاً. هل رأيت ذهبا. . هل شممت للذهب رائحة؟ ونصائحها ا بان لانحمل من الاكل والشراب الا النزراليسير

حسين: (يضرب راسه) كي ينفدا خلال ايام ونغدو في هذه الحال. . ياالهي. . .

حسن: هل تاكدت الآن؟ هل ثبت لك. . انهما فعلا قد. .

حسين: ولكن لماذا؟ صدقني ان ما يمزقني ليس ما فعلا. . ولكن لماذا فعلا ما فعلا؟ لماذا؟ لقد كنا دائما طوع اوامرهما. حققنا لهما كل رغباتهما حتى اشدها تطرفاً ولا معقولية. .

حسن: (بعمق) عدا. . واحدة (صمت ثقيل) الزواج.

حسين: الزواج؟

حسن: زواجهما الذي انهكهما الجري وراءه. لقد. . وقفنا، كلانا، ضده. . وباصرار.

حسين : اكراماً لهما، ولكي لايصبحا اهزوءة امام المجتمع يشمت الاعداء يا. . الهي. . نزوة. . نزوة حقيرة مريضة. . انتابتهما قبل عشرين عاماً. ظلت تغذيهما بالحقد بهذا القدر الوحشي من الحقد.

حسين : بكثير؟ يعني. . يعني. . حسين كان ابي. . وامك. . على قيد الحياة؟

حسن : ولهذا السبب ازاحاهما عن الطريق. .

حسين : تقصد. . تقصد. . انهما. .

حسن : لم لا؟ ان من يقدم على قتل ابنه بهذه الطريقة البشعة، لابد ان يكون قد مارس القتل. قبل ذلك، مرات ومرات. وقتل الزوج او الزوجة في كل الاحوال، اهون من قتل الابناء.

حسين : ياالهة اللعنة. . عا. . عا. . عا. (يسد حلقه بكلتا يديه. يقاوم حاجته الى التقيؤ) عاعاعا. . (يخفق، يقذف ماء أصفر) عاع ع ع ع. . . عاع ع ع ع. . (يتقيأ)

حسن : حسين. . ماذا جرى لك. . ؟

حسين : (بعناء شديد) مرارة. . مرارة شديدة. . تفجرت، ملأت حلقي. . عا عاعا. ما. .

. . . و (يندفع بغريزته حيث أخفى الزمزمية). . . آ. . من. . . (تصده الرياح)

حسن : ماء؟ عندك ماء. . ماء ياحسين؟

حسين : (ينتبه الى نفسه. يتوقف فجأة) ماء. . أي ماء. . من ذكر الماء؟

حسن : اسمع ياحسين، لاجدوى من الانكار. في غفلة منك ذكرت الماء وتوجهت نحو. .

حسين : لقد كنت اهذي. المرارة التي اجتاحت حلقي. . افقدتني عقلي. .

حسن : (غير مقتنع، يتوسل) حسين انت اخي وأنا اخوك، ليس لاحدنا في هذه. الدنيا الظالمة، غير الاخر. . فلا تبخل علي ببضع قطرات. . ياحسين. .

حسين : (حائراً) انا. . انا. . (يفكر) انا. .

حسن : (يزداد توسله والحاحه) بضع قطرات ياحسين. . بضع قطرات وحسب. .

حسين : بضع قطرات وحسب؟ لا. . لا. . ياحسن. . انت اخي. . اخي الحقيقي. وستشرب مثلما اشرب. . حرام عليّ ان شربت وحدي. . تعال. . تعال. . تعال (يجره نحو الصبير)

حسن : (غير مصدق) حقا؟ حقا تسقيني ماء. . ؟

حسين : لينزل في جوفي ناراً. . رملا حارقاً. . اذا لم اسقك الماء الذي اشرب.

حسن : اه. . اه. . (حسين يتركه قرب الصبير. يعالج كسر قطعة من الصبير) وماذا تفعل؟

حسين : اسقيك الماء. .

حسن : (بخوف). . ا. . الصبير؟

حسين : تبدو لي هذه الاوراق البدينة. . ريانة. . منتفخة بالماء.

حسن : لا. . لا. . مسمومة. . نباتات الصحراء مسمومة. .

حسين : ألديك. . خير منها. . ؟

حسن : لدي؟ انا. . و. . وماذا تقصد؟

حسين : بضع رشفات من ماء غير مسموم.

حسن : ومن اين لي الماء. . انا. . انا. . اشد ظمأ منك. .

حسين : كذبت ياحسن. لست اشد ظمأ مني. ولا حتى بمقدار ظمأي. ولو كنت صادقا في زعمك. لما قبعت في مكانك، مقعياً، ككلب عجوز بانتظار من يأتيه بالماء. . لقمت انت الاخر. تحركت. . بحثت. . حاولت. . على الاقل. .

حسن : انا؟. . انا اتحرك. . ؟ ابحث؟. انا بقدمي المتورمتين. المزروعتين بالدمامل وظهري المنخور كالغربال. . وآلامي واوجاعي التي لا تطيقها حتى الصحراء. .

حسين : لو كان العطش قد اشتد بك فعلاً، كما تدعي، لانتعلت كل الامك وقمت تبحث عن الماء. فلا الظهر المخروم ولا القدمان المتورمتان ولا الام السعير نفسها بوسعها منع شخص مقبل على الاختناق من البحث عن اسباب الحياة. حياته هو على الاقل

حسن : ليس الشاكل كالمعزي. لوكنت تعاني بعض ما اعاني. . او كانت حالك مثل حالي. .

حسين : معاناتك كذب. وآلامك اختلاق. انت الذي قدت نفسك بنفسك الى هذه الحال. كم قلت لك لا تنزع الحذاء. .

ولكنك اصررت اصرار البغل العنيد كي تمضي قدما في تنفيذ ما خططت . .

حسن: سامحك الله . . ماذا يمكنني ان اقول . . غير . . سامحك الله . .

حسين: لا سامحني الله . . ولا سامحني الشيطان . اذا كانت امي . أمي نفسها قد خانتني وغدرت بي هذا الغدر الفظيع . . فلماذا لايخونني ويغدربي . . صديق . . بمثل امامي حالة العطش . . ويدعى الالام والاوجاع . . . ؟

حسن: انت . . . انت لاتعي ما تقول . . لابد ان عقلك قد اختل . لابد . .

حسين: ابداً لم اكن واعياً اقوالى كما انا الان . ابداً له تكن الامور واضحة امام عيني كما هي الان . . لقد انكشف كل شيء . . لقد اتضح كل شيء . هل لك ان تفسر لي سبب دفعك اياي الى مجاهل الصحراء . . للبحث لك عن ماء . وانت تعرف حق المعرفة ان هذه الصحراء القاتلة تحوي صنوف الموت ولا تحوي نقطة ماء واحدة (حسن يهم ان يتكلم . حسين لايدعه) ليس لذلك سوى تفسير واحد، تدفع بي الى موت مؤكد . . ليبقى لك وحدك الماء الذي اخفيته في مكان ما . .

حسن: اين؟ اين يمكن ان اخفى الماء في هذه الصحراء المنبسطة كباطن الكف . ؟ ها؟ اين؟ بين ملابسي؟ تعال فتشني . وقد فتشتني حتى كدت ننزع عني جلدي . اسمع ياحسين . . اذا كنت تتصور انك بهجومك الظالم على . . تنفي عن نفسك الشكوك . . فانت واهم . . واهم .

حسين: الشكوك . . ؟

الظمأ . . وجننه الجوع . .

حسن: تقضمه؟ تقضم الصبير؟ اتحداك . ذاك هو امامك . تفضل ان كنت صادقاً ولا تمارس الابتزاز المفضوح الرخيص . . وحسب .

حسين: ها؟ بعدما قلت لي انه مسموم؟ اه . . حسن كفاك خبثا ياحسن . الان تحققت من نواياك الشريرة . بعدما انقذتني العناية الالهية من الموت الاكيد الذي دفعتني اليه دفعا . . تخطط لقتلي . . مسموما . . . ولكن خاب فالك وطاش سهمك مرة اخرى ياحسن . . ان كان لابد ان آكل . . فستأكل معي ان تسممت تتسمم معي . وان مت تمت معي . . وان ابيت فما انت الا مخاتل نذل ومخادع سافل . واذ ذاك . . قسما بالله . . لا ملأن نفسي بشرور الدنيا كلها . . وافترسك او تقاسمني الماء الذي اخفيته حتى اخر قطرة . .

حسن: وضع في اعتبارك اذا تخاذلت وتراجعت :صدق عليك كل ما قلت . . هات . . هات ولنر . . اينا المخاتل والمخادع الاكثر سفالة ونذالة (حسين يندفع نحو الصبير يحاول كسر قطعة ، حسن يستهول الامر . لنفسه) ياالهي ايمكن ان يكون وحشيا الى هذا الحد ويحملني على اكل الصبير؟ لا . . لا . . مستحيل . انه تحد . مجرد تحدأجوف وأن اصر ان ارفض لابد ان، ارفض لادعه يقاسمني مائي؟ لأ . . لا . . لماذا ابدو امامه اكثر ضعفا منه؟ سأتحداه انا الاخر . . لا ، . لا . . لن أمسه ان لم يأكل هو قبلي . .

حسين: (لايزال يحاول . وكلما يمسك بجزء منه يرتد) أخ . . . أمامي سبيل اليك

في موقف صعب بل الموقف الاصعب ولكن لاحيلة لو تراجعت . . . حققت كل شكوكه . . (بطرف ردائه يحمل القطعتين يلقي احدهما امامه) خذ كل ان كنت صادقاً.

حسن : (لنفسه) فعلها الكلب (يتغلب على تردده يتناولها بطرف ردائه) هيا . . . هيا لنر أينا الصادق واينا الكاذب . . هيا . . كل ماذا تنتظر؟

حسين : انتظر ان تثبت صدقك وتأكل؟

حسن : ولماذا لاتبدأ انت الاول؟

حسن : لان . . لان . . . لانك انت الذي تحديث واقترحت هذه التجربة الوحشية ساحة اختبار . .؟ ام . . ام تراك قد جننت؟

حسين : لايجبن ولايتردد سوى المخاتل المخادع . .

حسن : اذن هيا . . . هيا . . ابدأ اولاً . .

حسين : لا ياحسن . . لن يكون بيننا اول ولا ثان ، سنبدأ معاً وفي ان واحد . معاً .

وفي ان واحد . . . لا اتقدم انا . . ولا تتأخر انت ، عيوني مشدودة الى شفتيك .

حسن : لاتتأخر انت ولا اتقدم انا موافق شرط ان تكون اميناً .

حسين : الاولى ان تنصح نفسك هيا ابداً . واحد اثنان ثلاثة (كل منهما يحدق في شفتي الاخر . ويقضم فعلاً . محاولاً جعل قضمته اكبر مايستطيع لينفي عن نفسه الشك ويؤكده في صاحبه . يصرخان بالم هائل يجن جنونهما اذ يتحسسان الدماء المتدفقه على شفتيهما . يعدو كل منهما مدفوعاً بغريزته نحو زمزميته . يصطدمان ببعضهما يسقطان . . ينهضان . تشتد الرياح تمتلىء عيناهما بالرمال . لا يبصران طريقهما . . . يواصلان السير زحفاً يتوجه كل واحد منهما . دون ان يدري عكس الجهة التي أخفى فيها زمزميته . .)

حسن : اخ . . اخ ماذا فعل بي هذا النذل ماكان ينبغي ان اسايره . (لايستطيع فتح عينه . ينظر من خلال اصابعه) اظنني قد بلغت المكان . ولكن الزمزمية كيف سأهتدي الى الزمزمية (يضرب بيديه هنا وهناك كا لاعمى) التلول يجب ان اعثر على التلول اولاً . . ولكن اي هي هذه التلول اللعينة . . ماذا حدث لها؟ اينقلها الصحراء؟ جرفتها العاصفة؟ (يستمر في البحث بقلق متزايد) .

حسين : اه . . اه . . لقد اسرفت في تعذيب نفسي اه . . . اه بسببه بسبب ذاك السافل (يضرب بيديه هنا وهناك) الحفر . . اين الحفر؟ اعتقد انها في المكان نفسه ولكن الحفر . . اين الحفر؟ اه . . لو تهدأ هذه العاصفة المجنونه (يحاول فتح عينه لايستطيع) مستحيل . . مستحيل لاسبيل الى الاهتداء الى الحفر فكيف سأهتدي الى الزمزمية اين الحفر ياالهي . . هل ردمتها الرمال (يواصل البحث)

حسن : هذا هو المكان بالتأكيد هذا هو المكان . وهذا هو الصبير الملعون . . (يتلمسه يرتد) اخ . . اخ . . . من هذه الابر . ثلاثة عشر شبراً عن كومة الابر هذه (يقيس المسافة يتفحص المكان) تلولي . . تلولي ولاتل . ولاتل واحد (من بين اصابعه ينظر) ماهذه الحفر . . هل مر ابليس من هنا وخلف اثار اقدامه؟ لا . . لا لقد اخطأت الموضع . . ليس هذا هو المكان . . . انه . . انه ظل في الجانب الاخر . على يمين الصبير . ولكن انى لي ان اعرف اليمين من اليسار (يزحف من امام الصبير نحو الجهة الاخرى منه) تلولي . . تلولي . . .

حسين : اما توقف هذه العاصفة الشيطانية بعض الوقت . . افتح عيني . . ابصر . . موضع قدمي . . . اعرف اين انا . (من بين اصابعه يبصر الصبير) اه الصبير ثمان اقدام عن الصبير . . (يزحف نحو الصبير مغمض العينين يصطدم به) اخ (ينهض ، يقاوم العاصفة ، يقيس المسافة) ثمان اقدام اخرى فالزمزمية هنا . . . (يفتح عينه من بين اصابعه) اين الحفر؟ كأني ابصرت تلولاً بدلاً عنها . . لا . . لامستحيل كيف تتحول الحفرة الى تل . (يضرب بيديه) ولكنه تل . . تل حقيقي ياالهي . . بل . . بل مجموعة تلال لا . . لا . . . ليس هذا بالموضع الذي اخفيت فيه الزمزمية انه . . في الجانب الاخر من الصبير . (يزحف من خلف الصبير الى الجهة الاخرى) عل اليمين . . . يمين الصبير .

حسن : (وقد بلغ الجانب الاخر) اه . . ما أمج طعم الدم في حلقي (يبصق دما) لابد ان اعثر على تلالي والاّقضى علي العطش والدم - لابد ان تكون تلالي هنا (ينظر من خلال اصابعه) اين هي . . ياالهي . انها ارض مستوية (الرمال الزاحفة ساوتها) لايمكن . . مستحيل لا في هذا الجانب ولا في ذاك الجانب و . .

وهـل هل انتقـل من جانب الى اخـر . . ام . . . اروح واعـود الى الجـانب نفسه . . آه . . لا . . لا . ، لقد ابصرت حفراً . . حفراً عديدة وكانت عديدة وكانت في الجانب الاخر . . ترى ماذا كانت تلك الحفـر . . هل كانت فعـلاً اثار اقدام الشيطان؟ اي شيطان؟ ايـة اثـار يمكن ان تظـل بذلـك الـوضـوح في صحـراء دفنتهـا العـواصف . . وتحـرك رمسـالها مثل امواج البحر . . آه . . اللعنة انهـا اشـارتـه . . علامتـه المميزة حيث اخفى زمزميته . زمزميته؟ ولكن زمـزميتـه قد سرقت منـه . . . سرقهـا العجـوزان (يحفر هنا وهناك على غير هدى) .

حسيـن : (يـخـرج من خلف الـصبيـر) الـدم . . . هـذا الـدم سيخنقني . . . لابـد ان اغسـل حلقي هذا هو الجانب اليمين . . ولكن اين الحفـر (ينظر من خلال اصـابعـه) اين الحفر؟ (الرمال الـزاحفـة قد ردمتهـا وسـاوتهـا بالارض) لاهنا . ولاهناك ولاحفرة واحـدة . . . اه . . . ايـة لعنـة تلعب بعقلي . . . لابـد ان تكـون هنــا . . . يجب ان تكـون هنـا (يتـوقف) و . . . التلول . . . ماذا كانـت تلك الـتـلول . . . اتكـون اشـارات وضعهـا شخص ما للاهتـداء الى . . . الى . . . (يتـوقف) شخص ما . . . ومن هنـا سوانـا (بصـرخ) آه انهـا اشارته بالتأكيد هناك اخفى زمزميته . . آه ياالهي اي عمى اصاب عيني ولم اتـوقف عندهـا واهـدمها . . . واستخـرج الـزمـزمية . . . ها . . ولكني . . رأيتـه . . رايته يرمي زمزميته في العراء (يحفر هنا وهناك) .

حسن : ياإلهي . . . ياإلهي الـرحيم بعض رحمتك لاتدعني اموت . . لاتــدع السمــوم تقضي عليّ (يحفـر) لا . . لا . . فائـدة لقـد ضاعت تلولي ولم يعد الى ايجادها من سبيل (يتوقف) الحفر . . . يتـوجـب عليّ البحث في الحفـر . . . انهـا واضحـة للعيـان كمجمـوعـة افـواه مشقـوقـه عن آخرها . . . تستصرخ تنادى ملء الفم . ولكني غبي غبي اذا لم اتوقف عندها . . ورحت ابحث عن تلول لم تترك لها الرمال اثراً . (يزحف من امام الصبير)

حسين : سأجن بالتأكيـد سأجن كل ماكنت أدعيـه وامثله امـامه قد تحقق وصـار واقعـاً . كابوساً يمسك بخناقي . السموم تملأ حلقي والـدمـاء تغطي لسـاني وشفتي والرمال ، اه من هذه الرمال الطينية اللزجـة . . . قد سدت مسـامـات جلدي المحـروق (يحفـر) لا . . . لاجدوى من البحث عن حفر طمرتها الرمال . مسحتها من الـوجـود . التلول كليـاً . . بالتأكيـد هو الذي بناها واخفى زمزميته التي زعم انه رماها في احدها (يعود ادراجه من خلف الصبير) .

حسن : (في الجـانب الاخـر) اين الحفـر؟ كانت هنـا . . تبحلق كعيون الميت المفتوحة (يبحث آه ياالهي . . . ماذا جرى لها . . . هي الاخرى (ينتابه اليأس) انها النهاية . . . لقد حقت علي النهاية . . .

حسيـن : (في الجـانب الاخـر) التلول . . اين التلول . . لقـد اختـفـت . . . اخـتـفـت هي الاخـرى . لا حفـري . . . ولاتلول . . اذن فهـو المـوت . . موتي المؤكـد (يبحث . يتعب . يتـوقف) ايكـون قد عثـر على الزمزمية وفر بها . يفر اين يفر تالله لأمكنّ به واقطعنه ارباً . . . . ارباً . .

حسن : ما اظنـه الا قد عثـر على الـزمـزميـة ، شرب منهـا حتى ارتـوى . . و . . . وا اخفـاها في مكان ما . ولكني لن ادعه يستأثر بها وحده قسماً بالله . . . لاذبحنه واشرب دمه . . . بدل الماء الذي سرقه مني . . بدل مائي . .

حسين : لا . . لا . . يجب ان اتصـرف معـه بالحكمـه بمنتهى التعقـل والحكمـة . . والا تركني امـوت هنـا عطشـاً انـه في غايـة الـدهـاء والخبث والقسـوة . يتـوجب عليّ ان استعطفـه . . قبلمـا استحيـل جثـة هامـدة . تفتتهـا الـريـاح والعواصف كما تفتت هذه الرمال الجافة اليابسة . .

حسن لا . . لا . . اليكمـا عني ايهـا الغضب والتهـور . . . فانتمـا تكلفانني حياتي . امر حياتي قد باتَ بين يديه ان شاء بعثني مجدداً وان شاء قتـلني عطشـاً . . يحتم عليّ ان ألاينـه . . . الاطفـه . . وحتى أتـوسـل اليـه ان اقتضى الامـر . . . اجـل . . اجـل اتوسل واتضـرع وامـرغ وجهي بالتـراب فالمسألـة مسألـة حياة او موت . موت . . لا . . لا . . لااريد ان اموت . . لااريد ان اموت . .

حسين : (ينادي برقه) حسن . . حسن حبيبي . . اين انت . .

حسن : حبيبـه؟ انـا حبيبـه . آه . يالخبثـه الذي جعل صوته ينساب ناعماً كالافعى . اذن فقـد عثـر على الماء وقد تهيأ مسبقاً لخداعي ثانيـة . أمـلاً ان يحملني بلغتـه المـائعـة هذه على تصديق اكاذيبه الجديدة التي اختلقها . . ولكن هيهات . هيهات .

حسين: حبيبي حسن. اين انت؟ ماذا حل بك؟

حسن: حسين. حسين... عزيزي.. انا ابحث عنك.. اين انت ياعزيزي..؟

حسين: عزيزك.. عزيزك ياكلب. تقول ذلك لكي تصرفني عن مطالبتك بمائي الذي سرقته... ولكن لا... لا ايها المسكون بخبث ابالسة الارض لن تخدعني ثانية...

حسن: حسين... عزيزي.. لماذا سكت؟ لماذا لاتجيب..؟

حسين: حسن.. حبي تعال.. تعال.. اقترب مني. الرمال لاتدعني افتح عيني

حسن: انا هنا... يا اخي.. انا الاخرقد ملأ الرمل عيني. تعال لاتتركني وحدي (يسير كل منها باتجاه الآخر وقد سد عينه لايكاد يبصر طريقه الا بصعوبة بسبب العواصف والرياح..)

حسين: اه حسن.. لك الحمد ياربي.. تعال تعال الى احضان اخيك الصغير.. دعني اتحسسك.... امتليء بوجودك معي... (يعانقه بحرارة).

حسن: اه.. ما ارحمك يارب... حسين... انت. انه انت اذن اكاد لااصدق نفسي... اكاد اكذب ذراعي اللتين تطوقانك. تعال. تعال (يعانقه يتحسس كل منها اجزاء جسم الاخر، بدقة بالغة متصنعاً الاحتفاء به في الوقت الذي يبحث عن الزمزمية التي يتصور انه قد اخفاها عنه]

حسين: اخي - اخي حسن (يتلمس وجهه) اه... شفتاك يابستان كانهما قطعتا صخر.

حسن: (يتحسس شفتي حسين) اه... وكذا شفتاك لقد تشققتا من الجفاف كأنهما خفا بعير اه.. اه.. ما اكثر ماتحملت وعانيت.. ما اشد ماتعذبت.. سامحني سامحني اذ ظننت بك الظنون..

حسين:... انت يا اخي اشد مني جفافاً ويبساً وتطلب مني السماح... اه... اغفر لي أيها العزيز... اذا اسأت اليك بالظن والفعل.. اه بالظن والفعل.. لابد لي من الاعتراف.. لابد ان اعترف.. امامك..

حسن: أنا انا من ينبغي ان يعترف. انا من ينبغي ان يستغفرك لقد كذبت.. ياحسين.. لقد.. لقد اخفيت الزمزمية بالفعل.. ولم ارمها... اه.. اه.

حسين: كفعلي معك... كما فعلت معك. الزمزمية لم تسرق ياحسن. لقد دفنها بين الرمال والان لا اهتدي اليها.. اه.. اه.. لقد حرمتك الماء كما حرمت نفسي.. اخ. اخ ماذا فعلت بك.. ماذا فعلت بي..؟

حسن: حقاً.. ماذا فعلت بك.. ماذا فعلت بي؟ كأن امك تعيش داخلي... كما يعيش ابي داخلك..

حسن: اي وحشين !! مانحن باحسن... مانحن؟

حسن: حقيران: بلغنا الذروة في الحقارة.. والخبث واللؤم والغدر... اه..

حسين: بل الحضيض. صرنا في الحضيض.... في اسفل السافلين..

حسن: اسمع ياحسين. يااخي لاجدوى من تقطيع النفس والروح وذر الملح فوق الجروح.. علينا ان نفكر بطريقة للخروج من هذا الجحيم..

حسين: ولماذا نخرج؟ اليس الاولى بنا ان نحترق في اتون هذا الجحيم لعلنا نتطهر بعض التطهر. او ندفن انفسنا احياء مكفنين بلعنات البشرية كلها؟

حسن: لنتعاهد اولاً... ثم نبحث عن الزمزميتين لعلنا نعثر على احداهما على الاقل... ويكون بوسعنا تدبير حالنا... اما ونحن في هذه الحالة بين الموت والحياة... لامن الاموات ولامن الاحياء... فامر.. غير قابل للتحمل.. امر لايطاق..

حسين: لامن الاموات ولا من الاحياء فعلاً. تلك هي حالنا.. انه العقاب... العقاب العادل.. للسماء العادلة.

حسن: السماء عادلة حقاً.. ولكنها في الوقت نفسه رحيمه... ايضاً.. وستغفر لنا، كل ما اقترفنا... اذا اقسمنا ان ننحر الوحش الذي تلبسنا على... غفلة منا... ان في السماء ربا غفوراً رحيماً... هيا.. هيا.. لقد خفت... العاصفة... وصفت السماء.

حسين: أقسم بكل ماهو مقدس ونبيل وشريف (يرفع يديه الى السماء) نذر عليّ... ان اتقاسم زمزميتي اذ اعثر عليها... مع صديقي واخي حسن.

حسن: (يرفع يديه نحو السماء) ونذر عليّ يارب... ان لااشرب قطرة ماء واحدة من زمزميتي حين اعثر عليها... الا مع صديقي واخي حسين.

[يتوجه كل منهما الى جانب الصبير بلا قصد ولا اختبار متعمد ويبدأ الحفر بجدية بالرغم من التعب والعطش اللذين بمرور الوقت تشتد وطأتهما)

حسين: (يتوقف) ترى ايحفر مثلي ام استسلم للراحة كعهده بانتظار ان اقتل نفسي في الحفر والبحث واسقيه (ثم يعود الى الحفر) المهم ان أفي بوعدي. لقد نذرت.

حسن: لا.. لا.. ينبغي ان اسيء به الظن. لقد وعدت واشهدت الله على وعدي (يحفر)

حسين: (يهده التعب) بالرغم من كل شيء ينبغي ان اظل يقظاً ارقبه وان احتفظ ببعض قواي تسعفني في اخذ حقي ان راودته فكرة من افكاره الانانية.

حسن: يهرب؟ يمكن ان يهرب؟ والله انقض عليه كالصقر.. اصنع من الامي اجنحة ومن اوجاعي أنياباً ومخالب... افترسه ولا ادعه يستأثر بالماء وحده...

حسين: (يواصل الحفر، يصرخ) هي... زمزميتي.. (ينتزعها من بين الرمال) ما هذا؟ انها ليست زمزميتي. آه. انها زمزميته الخضراء وما الفرق (يشرب)

حسن: كأن لامست انا ملي رطوبة ما. (يصرخ) زمزميتي (ينزعها) بل... بل.. زمزميته.. زمزميته الصفراء.. و... وممتلئة (يشرب بلهفة)

حسين: لا.. لا يكفي كلينا.. وهو؟ والعهد الذي اخذته على نفسي (يتوجه نحوه يتوقف) لقد.. لقد اقسمت ان اقاسمه زمزميتي وهذه ليست زمزميتي، فانا اذن في حل من قسمي ولو... راها لاستولى عليها. ولما سقاني نقطة واحدة هذا الوحش الذي يضمر كل ذلك العداء والكراهية لابيه... هل يعطف عليّ... لا.. لا.. والف لا. والله لن يتورع عن قتلي والاستحواذ على الماء كله.

حسن: لا.. لا.. لن يعطيني قطرة واحدة ولو فطست امامه كالكلب الظامى في يوم قائظ لاسيما انها زمزميته هو... لازمزميتي. كيف يمكن ان اثق بشخص قد صمم على قتل امه.. شر قتلة؟ هل انتظر منه رأفة بي وانا الغريب عنه... لا.. لا.. الا فضل ان اتركه هنا... يقضي عليه العطش.

حسين: ماذا انتظر؟ النقود الحقيقية في جيبي. والله قد اسعفني بماء يكفيني اسبوعاً لو تدبرت أمري.. علي ان اسرع الى احضان امي الحنون ابارك لها زواجها من ذلك الرجل الطيب الذي ستؤول اليه بالضرورة ثروة ابنه بعدما يقتله العطش. وتخفي الصحراء كل آثاره واغدو أنا ابنهما الوحيد الوحيد وهما عجوزان على اعتاب الموت. ولا وارث لهما سواي (يزحف مبتعدا عن الصبير محاذراً، ان ينتبه اليه صاحبه..)

حسن: (يرتدي حذاءه) هيا... هيا.. قبلما ينقض عليّ من الخلف. كل اسباب الحياة صارت عندي. الماء. النقود الحقيقية لاقوة في الكون تمنعني من ان احيا... (يزحف مبتعداً عن الصبير بعكس اتجاه صاحبه) اول ما افعله اهنيء ابي بزواجه من تلك السيدة الفاضلة ذات الثروة الطائلة واعود خاتما في اصبعهما. لاسيما وانهما لم يعد لهما سواي. وما اسرع ما ارث شرعاً قانوناً.. كل تلك الثروة الهائلة التي تكونت من دمج الثروتين (يسرع في زحفه)

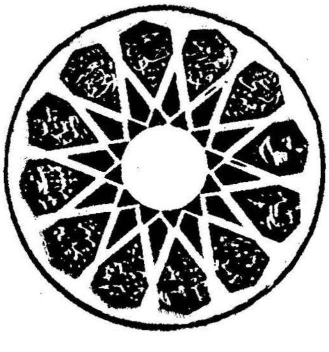
[لفترة يواصل كل واحد منهما، زحفه الثعباني بعكس اتجاه صاحبه واذ يطمئن الى انه قد نجا من صاحبه ينهض يركض ضاماً الزمزمية الى صدره. بيدوان كنقطتين سوداوين وسط الصحراء التي افترشتها اشعة الشمس الفضية.. يخرج كل منهما من جانب من جانبي المسرح]

■■



٨٦ عام الثقافة في العراق

من عالمية الابداع الى مربد القصيدة



حسب الله يحيى

هذا عام استثنائي في الحركة الثقافية العراقية . .

استثناء على كافة الاصعدة الثقافية . . من النشر الى المهرجانات مروراً بالندوات والمؤتمرات والاماسي واللقاءات والعروض التشكيلية والمسرحية . .

استثناء على مستوى الكم والنوع في حياتنا الثقافية . .

ولكن عام ١٩٨٦ على نحو آخر ليس غريباً ولا جديداً على مسيرة الحركة الثقافية في العراق . . ذلك ان هذه المسيرة قد شهدت قبل مواجهة العدوان الايراني ـ الصهيوني على العراق وخلال ستة اعوام من الرد عليه . . العديد من الأنشطة الثقافية ، ويجيء عام الثقافة ١٩٨٦ ليعمق هذا التوجه الصميمي والفاعل في دعم وانعاش الحياة الثقافية التي باتت محط انظار الاشقاء العرب . والاصدقاء في كل مكان .

فخلال عام واحد شهد العراق نافذة مشرعة لاكثر من خمسمائة كتاب جديد وفي مختلف المعارف الانسانية ، ومن عدة مصادر ومؤلفات وترجمات . . هي الأحدث والأهم والأغنى والأكثر التصاقاً وحميمية بالقارى العراقي والعربي . . مما جعلنا في موقع الانتباه والسعي لطلب المزيد من المعرفة في شتى الحقول .

وكنا نرى العصر جلياً امامنا عبر العديد من الكتب الفكرية والنظرية والعلمية والابداعية التي ترجمت إلينا . وصدرت ضمن سلسلة ثقافية مهمة ، هي سلسلة المائة كتاب .

الى جانب العديد من السلاسل الثقافية الاخرى التي تعكس واقع الحرب ، ومؤثرات هذا الواقع على مجمل الحركة الثقافية . . اضافة الى عدد كبير من المجلات التي تصدر بانتظام . . والى عدد من دور النشر المهمة «دار الشؤون الثقافية العامة ، دار المأمون ، دار ثقافة الاطفال . . » ودور النشر المعينة بثقافة القوميات المتآخية في العراق . .

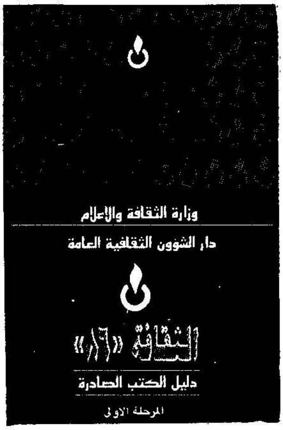
والى جانب حقول النشر الواسعة هذه . . كان العراق ، يحول انظار العرب والاجانب اليه ، ويؤكد امامهم كل يوم ، بأنه يقاتل دفاعاً عن وعيه وحضارته وحريته في الحياة الحرة الآمنة . . التي يرفض حكام ايران منطقها العادل . . .

فقد شهد العراق المهرجان العالمي للفنون التشكيلية ، وتحول مركز صدام للفنون الى مكان أثير نشهد عبره كل التجارب الفنية في العالم . . . وصارت بغداد ملتقى كل المبدعين من فنانين وكتاب ومترجمين وعلماء . .

وكان لمهرجان المربد السابع الذي إتسع مداه . . منطلقاً من بغداد ليشمل مدن : البصرة والموصل . . . أهميته الكبرى في التأكيد على هوية العراق الثقافية . . ذلك ان مهرجان المربد . كان لمنبره الشعري نموذجه ومنطلقه وسبل توصيله الى الآخرين عبر كل القنوات السمعية والبصرية والمقروءة . . إلى جانبه كانت جدية الابحاث ، ومادار حولها من جدل . . يؤشر على مديات الابداع والمناقشة العلمية التي تسهم في اغناء الفكر والوجدان العربي . . وترسخ تقاليد جديدة قائمة على جدة الحوار ، وجدة الابداع الشعري وحريته . . على حد سواء .

اضافة الى ذلك كله . . نجد عند مراجعتنا اوراق عام ١٩٨٦ بأننا امام زخم هائل من المعارض التشكيلية . والى انشغال بالفنون المسرحية والسينمائية والموسيقية ولا يكاد يمر اسبوع إلا ونشهد فيه اكثر من فعالية ثقافية جديدة في بغداد ومحافظات القطر كافة . .

وقد كان للاشراف المباشر والمناقشة المستفيضة التي أولاها السيد وزير الثقافة والاعلام الاستاذ لطيف نصيف جاسم مع كل المؤسسات الثقافية والفنية والدعم المتواصل وتذليل العقبات . . اثرها العميق في نجاح خطة عام ١٩٨٦ الذي اطلق عليه السيد الوزير بحق وجدارة (عام الثقافة) . .



وقـد كشفت نتـائـج اللجنـة التحكيميـة للمهـرجان العالمي للفنون التشكيلية عن المدى الرائع الذي قطعة الفنان العراقي في مسيرته الفنية ليتبوأ مكانة مهمة ويتجاوز فنانين كباراً شاركوا في اعمـالهم التشكيليـة . . فكـان الاجـدر، والاكثر حضوراً . . مما جعل لجنة التحكيم العالمية تنتبه وتعطي جوائزها للاكثر تميزاً . .

ان عام ١٩٨٦ قد توفـر على عطـاء ثقـافي هائل، لا يمكن بسهولة لأي بلد ان يقطعه الا بعد جهد كبير وامكانات واسعة . . غير ان العراق كان يحمـل مسؤوليتـه التـاريخيـة في بناء العقل على اسس سليمة، الى جانب دفاعه الحي عن تراب الوطن .

ولا يمكن لأي سلاح ان يقوي ويتعزز ويرسخ فعـاليتـه الا من خلال استعـداد حامليـه على التـضحيـة التي لا يمكن ان تتحقق الا بادراك منطـقهـا . . منطق ان نؤمن بعمق التضحيـة . . وبعمق ان يواصـل العـراق بنـاء وجوده وحضارته وبنـاء مجـده على اسس راسخـة لا تلين ولا تتراجـع . . وفي فعـل ثقـافي وفعل مسلح يكون العـراق هو الممتلك الحقيقي لارادة الـزمـان ولأرادة السلاح معاً .

■ حوار

الناقد المغربي سعيد يقطين :

الرواية اكثر صلابة في مواجهة القيم السائدة

■ حوار حسين الحسيني

النـاقـد سعيـد يقطين من مواليد ١٩٥٥ بالدار البيضـاء، استـاذ بكليـة الأداب والعلوم الانسانية بالـدار البيضـاء (المغـرب)، عضـو سابق في المكتب المركـزي لأتحـاد كتاب المغرب وعضو تحـريـر جريدة «انوال الثقافي» ناقد ادبي ـ اصدر كتـاباً عن الـروايـة المغـربيـة بعنـوان، «القـراءة والتجربة» : حول «التجربة» في الخطاب الروائي الجديد في المغرب عن دار الثقافة ١٩٨٥ ـ بهيء رسالة جامعية حول «نص الرواية العربي : مدخل السوسيولوجيا النص الادبي» ودراسات اخرى عن النقد والادب في المغرب والوطن العربي . .

نحـاول في هذا الحوار مع الناقد سعيد يقطين التعـرف على التجـربـة الابـداعية في المغـرب : شعـراً وقصـة وروايـة ونقـداً . والسمـات الخاصة لهـذه التجـربـة . بدأنـا حوارنـا بسؤال عن الشعر المغـربي الحـديث وسمـات تميـزه على مستوى الحداثة والرؤية .

اجاب الناقد سعيد يقطين قائلا :

ـ منـذ ان توزعت «الريادات الادبية» ان صح هذا التعبير وتنوعت التجربة الشعرية العربية ولم تبق «النموذجية»، على قطر عربي معين أو شاعر معين أو اتجـاه شعـري معين بعـد هزيمـة ١٩٦٧ في المشـرق العـربي ودخول العديد من الشعراء في مراحـل شعـرية تختلف عما كانت عليه في حقبة سابقة أصبح من الصعوبة بمكان تمييز هذا الشعر اوذاك في هذا القطـر العـربي اوغيره بدأت تتميز اسمـاء بعينهـا في التجـربـة الشعـرية العربية بما تحـاول طرحـه من «جديد» لعب ادونيس فيه دوراً كبيـراً بمـزاوجتـه بين الانجـاز والتنظير، وشعـراء آخرون بما يحاولون تقديمه من تجارب متميزة .

بالنسبـة للغرب بدأ الشعر المغربي المعاصر، ومـا يزال يثير الانتباه اليه منذ أواخر السبعينات بما يحـاول تقـديمه من رؤية فنية جديدة تعطي للشعر المغـربي مكـانـة خاصـة ضمن خريطـة الشعـر العـربي المتنـوعـة الالوان والمظاهر، وتبعاً لذلك يبقى الشعـر المغـربي بكونه ذا نزوع الى البحث الـدائم عن شكـل ملائم للقصيـدة يظهـر هذا البحث عند العديد من الشعراء .

تحدث محمد بنيس عن الحداثة، وكتب بياناً للكتـابـة على غرار بيـان الحداثة لادونيس سعت القصيـدة المغـربيـة من خلال بنسالم حميش ومحمد بنيس واحمد بلبداوي وعبدالله راجع الى

اعطاء فضاء القصيدة اهمية خاصة عند الكتابة كما سعى شعراء آخرون امثال محمد بنطلحة ورشيد المومني وعلال الحجام وان باشكال مختلفة توظيف الجانب السردي بطريقة متميزة ومن خلال توظيف بنية لغوية خاصة. وهناك ظواهر اخرى متميزة لاادعي الآن القدرة على الحديث عنها، لان الشعر المغربي المعاصر غير مدروس وغير محلل بالقدر الذي سيسمح لنا بالحديث عنه بكل حرية.

وبكلمة ان ما لم يقله الشعر المغربي هو اكثر مما يقال الآن غير ان جدية الاسئلة المطروحة على الشعر في المغرب تجعلنا نؤكد تميزه على الصعيد الفكري والفني وان لم يتبلور ذاك بالشكل المطلوب.

● هل لنا ان نتعرف على بعض ملامح الحركة الادبية في المغرب العربي ومدى علاقتها بالتجربة الادبية في الوطن العربي عموماً؟

ـ ظلت الحركة الادبية في المغرب، ولأمد طويل اسيرة مجموعة من الثوابت التي ترسخت في الادب العربي بالمشرق خلال عقود طويلة، وان كانت هذه الثوابت تتغير بتغير الحقب الادبية كما ظل الحديث عن الادب المغربي يتصل وبشكل مستمر بالحديث عن الادب العربي بالمشرق. ولهذا دلالاته العميقة في مسار تطور المجتمع والفكر بالمغرب. هذا المسار الذي يعكس من جهة كون المغرب يولي دائماً وجهه شطر المشرق لاسباب تاريخية وحضارية وثقافية لاتني تعبر عن عمق الوشائج التي تصل المغرب بالمشرق. ومن جهة ثانية يبرز ذاك المسار خصوصية تطور المجتمع المغربي عبر التاريخ والذي يختلف والى حد بعيد عن التطور الذي عرفه المشرق العربي.

ان الحركة الادبية بالمغرب صدى لمختلف التفاعلات الاجتماعية والثقافية التي تتحدد من خلال الكاتب المغربي عبر معايشته للواقع المغربي وتمثله للتجربة الادبية في المشرق العربي، لذلك سنجد الادب عندنا وخلال مرحلة مقاومة المستعمر يستعيد ماراكمته حقبة النهضة العربية من ونتاجات على مستوى الشكل، كما



على مستوى المضمون، وبحدوث تحول القصيدة العربية عن العمودية في اواخر الاربعينات سنجد الشعر عندنا، يستفيد من تجارب الرواد، ولكن بعد فترة، زمنية طويلة نسبياً أي في اواسط الستينات ويمكن قول الشيء نفسه عن القصة القصيرة والرواية او المسرحية والمقالة كانت هذه التجربة تنبني على اساس الحركة العربية أدبياً، الا انها كانت تقصر عنها من حيث قيمتها التعبيرية لكن هذا لايعني كون الكاتب المغربي ظل بمنأى عن الابداع والخلق فانه حاول ذلك جهد الامكان، وان ظلت نموذجية الكتابة العربية بالمشرق مسيطرة، وما يمكن في **تقديري، استنتاجه من خلال هذه التجربة هو كونها تعكس نمطاً من الوعي، وتعبر عن نوعية تطور بنية الادب في بلادنا.**

ومنذ أواسط الستينات، ستبدأ الحركة الادبية في المغرب، وبالاخص من خلال الشعر، تتبلور من خلال البحث الجاد عن الامكانية الأمثل للتعبير جمالياً عن واقعنا لكن دون الخضوع المطلق للحركة العربية التي كان الانطلاق منها.

في هذا الاطار يمكن الاستشهاد بجملة من الشعراء مثل: احمد المجاطي، محمد الخمار الكنوني محمد السرغيني لكن البداية الفعلية للتفكير في التجاوز ستبتدي في اواسط السبعينات وعلى كافة الأنواع الادبية وهي تتطور بشكل مستمر. ظل الارتباط بالتجربة الادبية في المشرق العربي لكن باسئلة جديدة ووعي جديد.

● ماهو المنهج النقدي الذي تعتمده وماذا انجزت في هذا المجال؟

ـ ظل النقد المغربي أسير قيدين لازماه لمدة طويلة الاول منهما هو تسبيقه بل وتغليبه الاهتمام بالجانب الفكري في العمل الادبي. وهو هنا يغيب جانباً حيوياً وأساسياً يميز الخطاب الادبي عن غيره من الخطابات وهو «الادبية».

القيد الثاني هو كونه ظل ترجيع صدى لنظريات تبلورت في الغرب بدون بذل اي جهد. جاءت محاولات تتجلى في البنيوية التكوينية لتقريب المسافة بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية فلم تخل بدورها من نقائص.

وما اسعى اليه هو انني احاول أولا البحث عن خصائص العمل الادبي المدروس. وعن مكوناته البنيوية. ولاحظ بعض القراء كوني اهملت الجانب الايديولوجي غير أنه من السهولة بمكان

القيام بتأويل نتائجه المحصل عليها.

لكنني أومن ايمـانـاً قوياً بان البحث عن نظرية نقـديـة لايـمكـن ان يتـم الابتجـاوز مختلف التبسيطـات وتكـرار الجـاهـز. استفيـد من النقد الجديد في المغرب وعلى الأخص من السرديات البنيـويـة الـذي أرسى دعـائمها جنيت وتودوروف وجيـرالـد يرينس، وهارد فاينريش وشيلمون كنان ودوريـت كون، كل من هؤلاء حاول اضـاءة جوانب معينة في تحليل الخطاب السردي.

وعنـدمـا اقـرأ بوعي واستيعـاب فانني أجـدني أطـرح اسئلة عن القـاريء والكـاتب علاوة على الخطاب، والنص. في هذا الصدد التقي بنظرية القـراءة والتلقي واضـع خطـوة اولى امام ما يسميه بييرز زيما بـ «سوسيو لوجيا النص».

تقـودني مجمـوعـة من الاسئلة النظـريـة والى محاولة تصور منهج يتعامل مع النص كخطاب له حركيتـه الداخلية المتميزة، وهنا تكون الدراسات اللسانية مسعفة ومساعدة على التحليل، ويتعامل مع النص كنص له كاتب وقـاريء وينتـج ضمن سوسيو ـ لغوية ؛هنا تكون سوسيو ـ لسانيات قادرة على الاجابـة على بعض الاسئلة المتعلقـة بلغة الخطـاب الادبي، موقعـه ضمن اللغات الاخرى والعلاقات التي يتم انجاز الادبي ضمنها.

● **قلت في محـاضـرة نقـدية لك بازدهار الرواية وتقلص الشعر. كيف تفسر ذلك؟**

ـ غلبت الشعـر الغنـائية ومنذ هزيمة ١٩٦٧ بدأت العـديـد من القيم تتهاوى من بينها ان الثورة وطرد الكيـان الصهيوني سيحدث غداً. مثل هذه القيم على الصعيـد الفني هي التي كان الشعـر يعبـر عنهـا، لذلـك عنـدمـا تسقـط كل الرهانات التي يحملها الشعر كجزء من وعي الأمة يبدأ الخطاب الشعـري يفقـد بعضـاً من بريقـه. ويفرض اسئلة جديدة على الشعر ان يجيب عنها او يخرج من الحلبة.

كانت الـروايـة اكثـر صلابـة في مواجهة القيم السـائـدة. حاولت اقتحـام الـواقـع اليـومي بكل تفـاصيله وجـزئيـاتـه كما حاولت الامساك بجوهر العـلاقـات الاجتماعية، بنية الرجل والمرأة، بين الاب والابن، بين القهر والتغيير. بين الشرق والغرب.

ومن خلال انتـاجهـا لهـذا العـالم بمـا يختزنه من تناقضات كان التعبير الاكثر مقاربة لهموم القاريء ولواقعه.

تكفيني الاشارة الى التساؤل عن كيف اجابت الـروايـة العربية عن هزيمة ١٩٦٧، وكيف اجاب عنهـا الشعـر؟ كانت الـرواية اكثر عمقاً في كشف الهزيمة العامة وابراز مكامنها من الشعر لنشر فقط الـى هـانـي الـراهب، وحليم بركـات وجمـال الغيطـاني وصنع الله ابراهيم من خلال «الف ليلة وليلتـان» و«عـودة الطـائـر الى الحلم» و«الزيني بركات» و «نجمة اغسطس» ليظهر لنا ذلك بجلاء.

● **الغموض في الشعر: كيف تنظر اليه، وهل هو بالضرورة علامة تميز وتحديث؟**

ـ نوقش الغمـوض في الشعـر كثيـراً، ولا يمكن الحـديث في تقديري عن الغموض الا من خلال التحليـل النصي للشعـر، وذلـك لان الحـديث ارتبط غالباً بالغموض من خلال القراءات الشعرية او مناقشة الاعمال الشعرية المقروءة.

وفي هذه الحـال لايمكن للمتلقي ان يكـون فكـرة كليـه عن عالـم القصيـدة الفني المليء بالعـلاقـات والـدلالات لكننا مع ذلك تلاحظ ان بعض النقاد حتى وهم يحللون الخطاب الشعري يرددون مفهـوم الغمـوض الـذي ظهـر في اواخـر الاربعينـات وقـد عورض هذا لانـه كسـر الميثاق الشعـري المتعـاقـد عليـه ثقافياً واجتماعياً، وكل شعـر يحـاول خلخلة ما ترسخ في اذهاننا من قيم نصيـه وجمالية يبدو غامضاً بالضرورة وعندما تتغير خلفيتنـا النصيـة وتصبـح اكثر غنى وانفتاحاً ونعيد قراءة النصـوص الشعـريـة التي نراهـا مفهـومـة وواضحـة سنجـدهـا اكثر تعقيـداً «غموضاً» فهل معنى هذا ان الغموض ليس مشكلة ايضاً اجل قد يطرح الغموض كمشكلة عندما لانجد في العمل الشعـري أي خرق للمتعـارف عليـه ولا اي خلق لمـا يمكن ان يصبـح متعارفاً عليه لانرى في هذه الحـالـة لايكسـر القـواعـد الثابتة من خلال خلقه لقـواعـد جديـدة كمـا يرى ذلـك تودوروف وهـو يتحـدث عن نظـرية الانواع الادبية، بل هو يبتعد عن القـواعـد السـائـدة ولا يخلق عالماً جديداً أو رؤية جديدة كفيلة بتحديث البنية الشعرية وتغييرها.

وفي هذه الحـالـة يمكن ان نتحدث عن كل شيء الا عن الشعر في مثل هذا النتاج «الفني».

ومن هنا نقول ان ليس كل غامض «مفهوماً» يسهم في بلورة الشعـر وتغييـره، بل على العكس يتعـد عن ان يكون ابداعاً فضلا عن ان يكون تحديثاً.

● **ماهــو دور النقـد الادبي في تطويـر الابـداع الادبي. وما هي اهم اتجاهاته في المغرب العربي؟**

ـ يلعب النقد دوراً حيوياً في تطوير الابداع الادبي عنـدمـا يكـون مستنداً الى نظرية واضحة المعالم ومنهـج دقيق الاسئلة والادوات والمفـاهيم، ولا يمكن الحـديث عن النقـد الادبي عنـدنـا بدون الحديث عما دار في ساحتنا الادبية من سجالات حوله وحول ازمته الثابتة.

لقد ارتبط النقد الادبي عندنا بالصحافة لذلك كان صدى لمختلف الصراعات السياسية والايديولوجية وتبعاً لذلك سنجد النقد الادبي في المغرب يتطبع بالمناخ السياسي الذي يظهر خلال السبعينات. ووجد من خلال تحليل الاعمال الادبية متكأ له فيما يعرف بالنقد الايديولوجي حيث كان يتم التركيز بالاساس على مضمون العمل الفكري، وانطلاقاً منه يحاكم النتاج بناء على مدى صلته بالطبقات الكادحة او مدى تعبيره عن واقع الصراع وانحيازه لقوى التغيير لكنه كان يهمل اهمالا تاماً الجانب الفني الذي هو احدى خصائص الشعر.

كان الخطاب الشعري ذريعة يعبر من خلالها الناقد عن وجهة نظره وعن موقفه من الصراع. ويمكن ان نذكر في هذا الاطار. ادريس الناقوري، نجيب العوفي، عبدالقادر الشاوي من خلال كتبهم! المصطلح المشترك درجة الوعي في الكتابة سلطة واقعية.

غير ان اتجاهاً آخر سياخذ في الظهور منذ اواخر السبعينات ليس من خلال الصحافة هذه المرة انما من خلال ابحاث جامعية في مختلف الفنون الادبية حاول هذا الاتجاه تجاوز ماعيب على الاتجاه السابق من الاهتمام بالمضمون فقط بمحاولته التركيز على المضمون والشكل معاً.

وبسبب كون الميول الفكرية لمختلف هؤلاء النقاد منحازة الى جانب قوى التغيير فانها ستجد في البنيوية التكوينية التي أرسى دعائمها لوسيان كولد مان الذي حاول الربط بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية استعار هذا الاتجاه من البنيوية التكوينية وسعى للكشف عن البنى الدالة من خلال ربطه بين خصوصية البنية الشعرية في ترابط مع بنية المجتمع وتميز هذا الاتجاه بكونه حاول تقديم نظرتنا للابداع وللنقد ايضاً. يظهر لنا هذا الاتجاه من خلال: محمد بنيس، ادريس بلمليح، عبدالله راجع، حميد حمداني، عبدالرحمن بوعلي.. الخ.

ومع ذلك فان هذا الاتجاه لم يستمر الا من خلال البحث الجامعي ولم يتبلور خارج الجامعة في ما يقدم من دراسات وابحاث.

ومنذ بداية الثمانينات سيبدأ بالظهور باتجاه آخر يحاول الاستفادة من اتجاهات النقد الحديث الذي ظهر في الغرب والذي يستعير اهم ادواته ومفاهيمه من العلوم اللسانية. ويلقى هذا الاتجاه الآن رواجاً كبيراً في ساحتنا الادبية سواء على مستوى الكتابة او الترجمة ويمكن تقديم عبدالفتاح كليطو، محمد مفتاح نموذجين لهذا الاتجاه الاول في مجال السرد والثاني في مجال الشعر.

وهناك ايضاً العديد من المحاولات النقدية التي تسير في الاتجاه نفسه مستفيدة من مختلف التيارات النقدية الجديدة في الغرب.

ان النقد في بلادنا يطرح قضايا كثيرة على رأسها ضرورة تحديده لموضوعه اولا وتدقيق ادواته النظرية وبلورتها ومساءلتها في ضوء خصوصية النص العربي بعيداً عن اي اختزال او تسرع. والا فان هذا النقد ليس فقط سيسيء الى الابداع بل ايضاً سيجعل من نقدنا ابداً متأخراً عنه وعاجزاً عن ان يتحقق كنقد.

■■

الجديد في الادب العالمي

■ صلاح فائق

سارتر يكتب عن فرويد



خصصت دور النشر البريطانية مؤخراً مجموعة كتب، عن سيغمون فرويد، مؤسس مدرسة علم النفس التحليلي في بداية هذا القرن. من الكتب نذكر كتاب هانز إيسنيك «تدهور وسقوط الامبراطورية الفرويدية» عن دار نشر فايكنغ وكتاب إيرنست غلينر «حركة التحليل النفسي» عن دار نشر بالادبي وقبل ان ينتهي العام الماضي من عد آخر ايامه، سارعت دار نشر فيرسون فانضمت الى بقية دور النشر في موسمها الكتابي عن فرويد، فاصدرت «سيناريو فرويد» لسارتر. وقد يبدو غريباً على من تتبع كتابات سارتر الفلسفية والنفسية في شكل خاص، ان يقرأ نصاً لسارتر عن فرويد، نظراً الى ان سارتر كان قد شن هجوماً نقدياً صارماً ضد مدارس علم النفس، وخصوصاً مدرسة فرويد للتحليل النفسي للحتمية التي تدل عليها مصطلحاتها ولعجزها حسب رأي سارتر، عن فهم ان الحرية، وليس غيرها هي مصدر خيارات

وقرارات الانسان، وليس العقد العصبية وقمع رغبات الطفولة، حسب مدرسة فرويد. نلاحظ هذا النقد في كتاب سارتر «نظرية الانفعال» الصادر في الاربعينات الا ان سارتر، كما يبدو، قد اعاد النظر في فهمه لعلم النفس وبالاخص علم النفس التحليلي ومؤسسة سيغموند فرويد، وقد دعا المخرج الاميركي جون هيوستن الفيلسوف الفرنسي الى كتابة سيناريو عن فرويد لاعداده للسينما، وافق سارتر على الدعوة بعد حوالي سنة. في ١٩٥٩ بدأ سارتر كتابة نصه وانتهى منه قبل نهاية العام. وافق هيوستون عليه لكنه اقترح على سارتر اعادة كتابة النص بسبب طوله (٣٨٣) وادخال بعض التعديلات عليه. وخلال عام ١٩٦٠ عمل سارتر على كتابة النص من جديد بهدف اختصاره الا انه سرعان ما فقد الاهتمام بالمشروع بعد أن أنجز بعض أجزائه. فاضطر هيوستون الى ان يطلب من كاتبين أميركيين، يعملان في مجال كتابة السيناريو أن يقوما باعادة الكتابة وادخال التعديلات ولم تمر سنة اخرى حتى بدأ هيوستون باخراج السيناريو المختصر، والمعدل، كشريط سينمائي، مثل دور فرويد فيه الممثل الاميركي مونتغمري كلفت في عام ١٩٦٢ عرض الفيلم لأول على جمهور الشاشة الفضية غير انه صادف فشلا تاماً.

يعود فشل الفيلم الى صعوبة الموضوع وفهمه عند جمهور لايعرف الكثير عن فرويد ومصطلحات علم النفس التحليلي اضافة الى ان هيوستون نهج في اخراجه للنص اسلوب التحقيقات البوليسية للوصول الى الحقائق والمفاصل الاساسية في حياة فرويد، مما يذكرنا بافلام شارلوك هولمز وهيتشكوك الى حد ما.

وهذا يوضح الى أي مدى تخفق السينما كوسيلة اعلامية وجماهيرية مباشرة عند التعامل مع نصوص عالية المستوى، فكرياً وأدبياً، نظراً للشروط المسبقة التي تكبل هذا الفن من الناحية التجارية في الانظمة الرأسمالية ومن ناحية علاقة هذه الوسيلة الفنية المباشرة بالمستوى المتوسط للحالة الذهنية التعليمية والذوقية للجمهور العادي.



كتاب «سيناريو فرويد» كتاب ضخم يقع في (٥٤٩) يحوي نص سارتر المترجم، من قبل كونيتان هاوري، اضافة الى النصين المقترحين والمعدين له، كما يتضمن ما حققه سارتر من أجزاء لدى محاولته اعادة كتابة نصه من جديد.

كان هيوستون قد حدد ما يريده من سارتر: اظهار الفترة الاولى، الصعبة من الناحية العقلية والمعنوية لشهرة فرويد كعالم نفساني جاء باكتشافات جديدة استثنائية، في فهم الانسان داخلياً للاوعية وتأثير هذا الجانب المخفي المعقد، على سلوكه العام ومواقفه العقلية. كان هيوستون يريد، من فيلمه، ابراز كيفية تخلي فرويد عن التنويم المغناطيسي، وفقدانه القناعه بهذه الوسيلة العلاجية، وكيف توصل الى قناعة نهائية عن الرغبات الجنسية المقموعة عند الاطفال في علاقاتهم مع آبائهم.

الامر الذي ينتهي تدريجياً عند الاطفال الى تشكيل ما اطلق عليها «عقدة أوديب» ومع اكتشاف هذه العقدة اظهار دور الاحلام في التعبير عنها، وكيف يعبر كل هذا التكوين عن نفسه عبر علاقة المريض بطبيبه النفساني من خلال ما يسرده الاخير، بتداعيات حرة، عن طفولته وماضيه، وخبراتهما.

في كتابته عن فرويد استفاد سارتر من مصدرين: اولهما الجزء الاول من كتاب ايرنست جونز عن السيرة الشخصية لفرويد، وقد صدر بالفرنسية في بداية عام ١٩٥٨ ويعتبر من أهم الكتب التي تناولت بالتفصيل حياة فرويد والثاني هو الرسائل المتبادلة من عام ١٨٨٧ الى ١٩٠٢ بين فرويد وصديقه ويلهيلم فليس، بعد اعادة النظر في موقفه من فرويد ومدرسته في التحليل النفسي. اذ كان فرويد، منذ بداية هذا القرن يعتبر عند مختلف المدارس الفكرية الاوروبية مفكراً وعظياً، تعليمياً يدعي ابعاداً فلسفية لنظرياته في علم النفس، وخصوص عند سارتر. وهذا نراه من تبني سارتر لمصطلحات فرويد في كتابة السيناريو. فقد انطلق سارتر من قناعة شخصية بات اكتشاف فرويد لعقدة اوديب، وتخفيها بمختلف الاقنعة والرموز في اللاوعي انما كان أساساً عبر صراع مؤلم، بل انتحاري خاضه فرويد في نفسه اولا وكان قد وضع اناه في موضع التساؤل وبدأ يفكك مكوناتها لينتهي الى الوصول الى حقيقة هامة عن دور الرغبات الجنسية وتحقيقها وقمعها في فترة الطفولة الاولى في تكوين الانسان داخلياً وفي سلوكه ومواقفه العامة.

ومن المعروف ان سارتر في نهاية الخمسينات كان مايـزال يعمل على انجاز مشروعه الكبير عن فلوبير والـذي لم ينته منه حتى وفاته وقد وجد في خط تحليله لفلوبير من ناحيـة الـوعي بالـذات، عونـاً في تحليـل شخصيـة فرويـد في فترة صراع الاخير مع نفسه لاعادة فهم مكوناته النفسية ومن هذه النـاحيـة فان فرويد سيدرك ذاته، أناه بشكل ادق، من خلال كشف النمـاذج الزائفة للأب في لاوعيه. وقد وجد فرويد ان تلك النماذج تتبدى في اربـع شخصيات كانت تؤثر حتى ذلك الوقت في مجمل تفكيره وسلوكه. هذه النماذج هي اولا مدرسـة تيودور مايزيت، وجوزيف بريور، الذي عمـل معـه فرويـد لعـدة سنوات في مجال علاج المـرضى بالتنـويم المغنـاطيسي، اضـافـة الى صديقه ويلهيلم فليس الذي كان من اكثر اصدقاء فرويـد تضامناً معه ومع كشوفاته النفسية ثم هناك والـده الحقيقي جاكـوب فرويد، الذي ترك تاثيراً سلبيـاً على ابنـه سيغمـونـ اثنـاء الطفـولة بسبب ضعف شخصيته في الاسرة والمجتمع.

في نهـايـة هذا الصراع النفسي، الذي خاضه فرويد ضد ماضيه ونماذج الأب في نفسه استطاع التخلص أخيـراً من هذا التكوين العصابي وهاهو وقـد صار مختلفـاً عمـا كان، صار سيـدوعيـه ولاوعيـه في آن. صار هو الأب وسـوف نجـد ان السنوات المقبلة من حياته ستكون آهلة بقناعات داخليـة كافيـة ليعلنهـا على الجميع ويجعل منها اساساً لبناء نظري، نفسي وفلسفي شامخ.

هذه النتيجـة لم ينتـه اليهـا سارتـر عبر تحليل نظـري بل من خلال مواقف يواجـه فيهـا فرويد، عبـر حوارات طويـلة، مع كل نمـوذج من تلك النماذج، نماذج الأب، وتتم تلك الحوارات عن نقـاشـات، مخـاصمـات، ورفض لآراء فرويـد بخصـوص نظـريتـه في العصـاب، الهيستيـريا، الأحلام، الدوافع الجنسية للاطفال، المقموعة، في فهم سلوكهم في فتـرة شبابهم. نظرياتهم في الـلاوعي وغيـرهـا. حتى صديقـه المخلص لايمضي معه الى النهاية اذيجدها فضائحية وغير مقبولة، بل غير علمية أيضاً.

أهمية هذا الكتاب، من ناحية اخرى، هي في تبيـانـه التحـولات التي يمـر سارتـر نفسـه في الخمسينـات من ناحيـة اعادة النظر في الكثير من مصطلحاته الفلسطية والسياسية. ويبدو ان وقائع الحياة، والتاريخ، هي أشمل واعمق من يستـوعبهـا أي منهج فلسفي بمفـرداته وحدوده.

والى سارتـر يعـود، من خلال «سينـاريـو فرويد» يعنى باستخـدام مقـولات فلسفيـة وجـوديـة في تحليـل شخصيـة فرويد، كما يعود ليلة استخدام بعض مصطلحـات علم النفس الفـرويـدي في مشـروعـه الكبيـر، الـذي لم ينجـزه في تحليـل شخصية فلوبير وفترته التاريخية.

■■

الجديد في الادب العراقي

مفهوم الحرية والوجود في قصص «الاشـواق» لحسب الله يحيى

محمود قاسم ـ القاهرة

«ان سكت مُت
ان قلتها مُت
قلها ومُت

بهذه الابيات الشعرية العميقة المعاني لمعين بسيسـو قدم القـاص العـراقي حسب الله يحيى مجمـوعتـه القصصيـة الاخيـرة «الأشواق». وقد وفق المؤلف تماماً في اختيار هذه الابيات تمهيداً للكتـابـة لأن همـاً أزليـا بدا راكـداً فوق ضمير الكـاتب وحسه ووجدانه في هذه المجموعة وقد عبر عنه من خلال اكثر أقاصيصه التي تضمها هذه المجموعة. فقد التهبت قضيتا «الحرية والوجود» في ضميـره بأشكـال شتى. مفهـوم الحـريـة هنـا اقـرب الى معنـاه عنـد المفكـرين والفـلاسفـة «الـوجـوديين وخـاصـة سارتـر، فالفعـل عنـد الـوجـوديين يعني الحـريـة ولاتكاد تجد موضوعاً أقـرب الى الـوجوديين من الحرية، الخاصة منها والعامة... حريتك وحرية الآخر الذي قد يكون وجـوده عائقـا لحريتك. وهذا الموضوع لايخلو من كتـابـات وافكـار اي كاتب وجـودي بدءاً من شيخهم وحتى أحدث تلميذ لهم..



وعند سارتر في كتاب «الوجودية» ـ عالم المعرفة العدد ٥٨ ـ ان الحرية «فعل من أفعال النفس ففي الوجود بقدر ما هو في ذاته. لكن تظهر الحرية الهشة لما هو بذاته الذي هو ـ على وجه الدقة ـ بغير وجود ـ وهو في سبيل البحث عن وجود». مثلما سنرى قصص «الطبل» و «القفل» واشياء اخرى عند حسب الله يحيى. والحرية ايضا «فعل أصلي ولا عقلي تماماً». وقد تعمدّ الكاتب ان يقدم ابطاله وعوالمه في ابطال مهمومين بالدرجة الاولى بالحرية ومعضلاتها العديدة ويسعى هؤلاء الاشخاص الى الانفلات من قيود خارجية تربطهم سواء بالآخرين أو لظروف اجتماعية أو لذواتهم.

لو بدأنا الحديث عن هذا الهم من خلال اقصوصة «الحرية داخل أربعة جدران» فنحن نرى هذه الحرية مجسدة لدى الآخر، وهو هنا مجموعة عصافير صغيرة أي موجود لذاته حسبما يرى الوجوديون، «فالعصافير حرة في ان تغني متى تشاء، وتتحرك، تطير حين ترغب. تحب الارض، لذلك تلونت بلون التراب»، وعيون الراوية ترقب. والراوية يتحرق الى مثل هذه الحرية. ويتمثل فعل الحرية هنا ان يقرأ الراوية بحثا عن سبيل يقود حياته الى نوع مماثل لحياة العصافير «لاتقرأ حتى لاتدرك الامور بشكل أوضح . . . فالمعرفة التي أرقت صاحبنا تتسم عند الوجوديين بالمشاركة. ونحن لانصل اليها عن ملاحظة شيء خارج أنفسنا بل نبلغها بانغماسنا في ذلك الذي نعرفه. لذا نجد الراوية يقول: «لاتنظر بدقة الى كل ما هو حولك. فالنظرة الدقيقة، تقود الى النار، والنار تقود الى العمى، والعمى يقود الى التهلكة». ويستعمل الكاتب بعض المفاهيم الفلسفية مثل: «الدهشة شك، والشك يقود الى البرهان. والبرهان دليل الاضداد. والاضداد تواجه بالشدة. وانت لاشك لديك سوى قراءاتك ونظراتك وسمعك». وتحدث هذه المشاركة حين يعي ان العصافير حرة فوق الشجرة. اما هو فمسكون بالحرية داخل أربعة جدران. وبينما العصافير لاتفكر لانها موجودة لذاتها. فان الراوية ـ الموجود في ذاته ـ يفكر لأن «التفكير سبب رئيس للصداع» وفي وعي موفق يتوصل الى نتيجة هامة بان وقوع العصافير في فخاخ الصيادين يرجع سببه الى أنها لاتفكر. واذا كان (ديكارت) قد أكد «انا افكر إذن فأنا موجود» فان راوينا يؤكد انه لن يكون موجوداً إلا اذا كان حراً. . سأفكر كما أريد. فأنا حر وخارج جدراني الاربعة كل شيء «ممنوع».

ثم يقول: «حر هنا. معي احلامي. ووردتي الحمراء. وسطور خجولة من حبيبة اسقمها الانتظار وقاتلها الحزن». وقد أكد الكاتب انه مسكون بحريته داخل أربعة جدران اكثر من مرة، لكنه يعود ليؤكد انه بينما «العصافير تحررت من اعشاشها، إنطلقت في فضاءات واسعة. وانا المخلوق الاقوى. أجدني منكمشاً، أجف داخل اربعة جدران».

ومثلما تطلع الراوية الى العصافير فألهبت أفكاره بحثاً عن الحرية والوجود، فأن «السمكة» ـ في اقصوصة تحمل نفس العنوان ـ تلهب جندياً أحاسيساً وافكاراً مقاربة. فالجندي واقع في ارض العدو وعليه العودة الى وطنه. أسير اعلن عنه ضمن المفقودين. وهو يرقب سمكة سعيدة بنفسها «وانا سعيد لسعادتها. فهي لاتخشاني» إنها مخلوق مثله يقدم لا الطعام. يتمنى ان يكون لها صديقاً. هي حرة في الماء لايربطها شيء. تنطلق بخفة مثل العصافير في الجو. «بحثت عن سمكة» تبحر بي نحو الضفة الاخرى لعلي أجد رفاقي هناك» والحرية هنا أكثر شمولا، انها حرية جسد ووجدان. تختلف عن حرية رجل حبس نفسه في غرفته لايبرحها. يرقب بعينين دون ان يرهب العصفور مثلما بحث الجندي عن سمكة تبحر به. «سرقتني رغبتي في أن أعيش حياة نهر متسع، تحت سماء زرقاء وشمس ساطعة وأنا أحيا كما الأزل».

والاحساس بحرية الموجود لذاته اكثر من حرية الانسان ـ الموجود في ذاته ـ ينتقل من عصافير الى سمكة الى زهرة في اقصوصة فرعون، «فالزهرة حرة لأنها تفوح عطراً ـ وهذا هو الفعل هنا ـ والغابة حرة لانها تتنفس. والشمس حرة لانها تضيء. ويبدد القمر الظلمة. . نسيت انني قد حلمت بالفرحة يوما، ونسيت بأنني استطيع أن أتكلم وامشي واتنفس. . . والنباتات أيضاً اكثر قدرة على الحرية في اقصوصة جيدة تحمل عنوان «المزامير». . لم يجرؤ المواطنون على قول السر خوفاً من بطش السلطان. لكن المزامير تتكلم. تنطق. تقول كل شيء بحرية، فهناك سر باحت به المزامير: السلطان يقتل ويلقي بالجثث في بئر عميق. ومثلما المزامير حرة فالهواء أيضاً حر ينقل من الاخبار كما يشاء «الهواء، الهواء ياسيدي، ربما يحمل الينا أصوات مزامير قادمة من بلاد أخرى» والسر القائم الذي تبوح به المزامير أن للسلطان قرون. وكل حلاق يزيل شعر السلطان يعرف السر فيقتله ويرميه في البئر. السلطان حائر. والحلاق لايتكلم لكنه يدفع حياته ثمناً لجور السلطان. ولاينتهي الجور القائم في

الاسطورة التي وظفها الكاتب لصياغة مفهومه فالمزامير ترتفع بأصواتها في الهواء . . قال الجنود : «لابأس ، نحن نعرف ايضا بأن المزامير تقول أشياء كثيرة . وهي أكثر شجاعة منا نحن جنود السلطان . ومنكم انتم رعية السلطان» .

ويتحرك الموجود لذاته الى قطعة من الحديد الأصم الجامد خال تماما من الحياة في اقصوصة «القفل» . هذه الآلة الصغيرة التي تدب فيها الحياة فجأة فتتحول الى مخلوق في ذاته ، يحس ويفكر هو «كائن» موجود من حقه ان يؤدي مهمته التي جيء به من اجلها . «أليس من حقه بعد الخدمة الطويلة ان يحرر نفسه وان يرى ضوء الشمس»؟ لقد بقي شيئاً اصماً صامتاً لا أهمية له امام نفسه . إلا ان أهميته قائمة في نظر الباحثين عن الحرية . فهو ليس قفلاً عاديا . إنه قفل زنزانة في سجن حبس فيه العديد من النزلاء السياسيين التواقين الى الحرية . يحفظ البشر داخل اربعة جدران . «استطاع ان يكسب رضى كل الحكومات التي يعمل معها بكل دقة وبكل اجلال واحترام . . .

ولان للحرية علاقة بالتمرد . فأنه لم ينو أبداً على التمرد . لذا انعدمت حريته . «فكر القفل ملياً ، وكره موقفه هكذا أمام فتحة الباب . أحس بأنه حاجب ذليل في حضرة ملك عنيد ، ولكنه هزيل القامة . ولاول مرة انتبه القفل الى أنه يؤدي مهمتين لاعلاقة لأحداهما بالاخرى . . . فهو جلاد . نعم جلاد متربص . لكل من تسول له نفسه الهروب من السجن والعيش تحت ضوء الشمس :

«وأمين ، أمين مثل كلب أمين على حفظ الناس من المجرمين والقتلة» . ويعلن القاص حسب الله يحيى ان الذي اخترع هذا القفل انسان أناني أحب نفسه دون ان يحب الآخرين . أخذ منهم رزقهم وحريتهم وضحكهم . . وأرادها جميعا أن تكون له وحده دون سواه . اخترع الحرس . وحين شاخ الحراس وأرادوا المأكل والملبس طُردوا ولم يبق سوى القفل الذي استيقظ فجأة : وقرر قراراً . لانعلم ماهو . ولم يعلم أحداً . لانه سيد الأسوار . ولكن القفل كان قد قرر قراراً . . فما هو . . ؟ . .

ومن جديد ايضا . . تصبح للموجودات لذاتها أهمية في تحديد حرية الموجود في ذاته . وذلك في اقصوصة «هوية» . فبطاقة الهوية ليست سوى وريقة صغيرة تلصق بها صورة صغيرة ، ومكتوب عليها بعض البيانات . تنام بين النقود مطمئنه في دفئها . لكنها تحدد «مصير» أصحابها . تصير بديلاً عنهم . وتتحدث بلسانهم . «مع انني موجود ولست بحاجة لمن ينيب عني» . وبينما يكبر حجم دور هذه الهوية . فانها تهلك صاحبها اكثر مثلما هال صاحب السفينة وملاحها في رواية «٢٠٠١ أوديسا الفضاء» وتضيع هوية صاحبها وتقل قدرته على التصرف أو الفعل في غيابها «أحيانا أحتمي بها واطلب ودها . وأحرص على تملقها وملاطفتها ، وأطمئن عليها بين حين وآخر . وأشعرها بانني مهتم بها ، شديد الحرص عليها ، سعيد بأن توافقني في كل مكان أذهب اليه . كما سمحت لها متظاهراً بالسعادة ـ لأن تنام في فراشي . وان تتناول الوجبات الغذائية الثلاث معي . . . لقد اصبحت مثل «الآخر» في مسرحية سارتر «الابواب المغلقة» . . موجودة تفرض نفسها وكيانها . . وقد استطاعت ان تعادل صاحبها . وتحبس حريته . وان تلغيه ان شاءت وغالبا ما تفعل ذلك عند الازمات . كأنما تريد ان تغيظني» .

ولا يحس الراوية بحريته الامعها رغم انها تلغي هذا الوجود . وعندما ضاعت الهوية ضاع احساسه بحرية نسبية . وشعر ان كل القيود تقيده . «ومادامت هويتي غائبة فلا سبيل الى انتظاري ، وحتى تجيء سأظل أنتظر . وانتظاري قد يطول . . ويطول» . . انتظار بلا معنى . أشبه بانتظار وصول جدد والذي لامعنى له . .

وتتجسد العلاقة بين الوجود والعدم في اقصوصة «هدوء» هدوء . . الجمجمة نائمة» . فالجندي الموجود يواجه العدم في اي لحظة يعثر على جمجمة مدفونة ترمز الى العدم في ساحة القتال التي سرعان ما يتحول فيها الوجود الى عدم . . هذا الشيء الذي وجد نفسه ممسكاً ، كان رأساً يفكر ويعشق ويغني ويبكي . مثله تماما . ومثل كل واحد من رفاقه . لقد أصبح عندنا مجسداً . . ومثلما قال الوجوديون أن كل وجود في صيرورة عدم فأنه يتساءل عن هذا الاسى الذي كان «خزيناً من العنف والعاطفة والعقل والهزيمة والحيلة . والانتظار والدهشة . والشحوب واللهفة والرحمة والهدوء والكذب . والموت المطلق فالانسان لابد ان يدفن حتى يتحاشى العفن ، وحتى يبقى الرأس مصدر الاشياء جميعا . .

لقد اخترنا جانباً واحداً من جوانب عديدة للحديث عن اقاصيص حسب الله يحيى في «الاشواق وقد دفعنا هذا الاختيار المجحف ألا نتناول أقاصيص أخرى مثل «الذكريات الممنوعة» ، «صباح أبيض . . أليف جداً» ، «الأشياء العمورية . . وهي تنتمي في أغلبها الى رومانسيات الكاتب التي برزت بشكل واضح في مجموعته السابقة «هي . . امرأة عراقية» . إلا أن هذه الرومانسية تكتسب هنا واقعية وترتدي ثوباً أقل شفافية وخيالاً .

عروض وجوائز

■ رضا الاعرجي

■ سينما القطاع الاشتراكي

احتفلت المؤسسة العامة للسينما والمسرح للسينما والمسرح مؤخراً بالذكرى الحادية عشرة لتأسيسها، ففي عام ١٩٧٥ صدر قانون اعادة ((مصلحة السينما والمسرح)) وجعلها مؤسسة عامة، بعد أن ظلت ولعدة سنوات مرتبطة بالمؤسسة العامة للاذاعة والتلفزيون.

وبالرغم من التاريخ الرسمي لتأسيس اول مؤسسة للسيمنا والمسرح في العراق يبدأ بصدور القانون رقم ١٩٠ لسنة ١٩٥٩ الّا ان التاريخ الجديد (٢٩/٩/١٩٧٥) يشكل البداية الحقيقية لانطلاقة القطاع الاشتراكي في حقل السينما. ذلك ان السنوات التي اعقبت البداية التشريعية لقطاع السينما وحتى قيام ثورة السابع عشر - الثلاثين من تموز ١٩٦٨ لم تشهد سوى محاولات محدودة في مجال الفلم الاخباري والوثائقي القصير.

وبعد الثورة، كانت السينما احدى اولويات النشاط الثقافي، حيث شهدت السنوات القليلة التالية للثورة ترتيبات ومشاريع عديدة للنهوض بالسينما العراقية، وعلى هذا الصعيد تحققت نتائج مهمة كان في مقدمتها انجاز فلم ((الظامئون)) عن رواية بنفس الاسم لعبد الرزاق المطلبي. وكان هذا الفلم اول فلم ينتجه القطاع الاشتراكي بعد الثورة بمواصفات جادة. كما كان من بين تلك النتائج، حصر استيراد الافلام السينمائية بوزارة الثقافة والاعلام (١٩٧٣) وشراء احدى دور العرض السينمائي (١٩٧٤). وكان صدور قانون اعادة ((مصلحة السينما والمسرح)) وجعلها مؤسسة عامة في ٢٩/٩/١٩٧٥ ابرز النتائج التي تمخضت عنها الجهود المبذولة لتعزيز القطاع الاشتراكي في حقل السينما، ومنحه مكانات افضل للانتاج السينمائي، والفلم الروائي منه على نحو خاص.

ومنذ صدور ذلك القانون، سمعت المؤسسة المستقلة للتوالي وضع الخطوات اللازمة لانتاج اول فلم روائي طويل. وجاء فلم ((الرأس)) لفيصل الياسري ليدشن اولى مراحلها الانتاجية. ثم دارت عجلة الانتاج بوتائر عالية، فشهدت دورة العرض افلاماً اخرى جديدة هي ((النهر)) و ((التجربة)) و ((والاسوار)) و ((القادسية)) و ((المسألة الكبرى))ز وقد بلغ مجموع ماأنتجته المؤسسة خلال احد عشر عاماً حوالي خمسة عشر فلماً.

لقد عبر هذا الانتاج المتواصل عن الخطط الطموحة للثورة، واهتمامها بالسينما كوسية ثقافية واعلامية وسلاح فكري قادر على التصدي للتيارات المشبوهة التي تستهدف نضال شعبنا وامتنا ومكتسباتنا الحضارية. وفي نفس الوقت، قادر على ابراز الجوانب الجديدة المشرقة في القطر والكشف عن مجالات التغيير والبناء.

واننا لنلمس قدرات السينما العراقية في هذا المجال بما تحقق من اعمال جادة ومتميزة طوال سنوات الحرب التي فرضها على قطرنا المناضل نظام ايران التوسعي. فكانت افلام ((المهمة مستمرة)) لمحمد شكري جميل و ((الحدود الملتهبة)) لصاحب حداد و ((المنفذون)) لعبد الهادي الراوي و ((البحر)) لصبيح عبد الكريم وعشرات من الافلام الوثائقية التي سجلت بطولات قواتنا المسلمة بقدر ماتستلهم روح النصر العراقي، وتعرز الايمان بعدالة القضية التي يقاتل من اجلها العراقيون تسجل علامة بارزة في مسيرة السينما العراقية، واضافة نوعية الى ما يمكن تسميته بالسينما الحربية، او سينما التحرير.

■ عروض سينمائية

من العروض السينمائية التي شهدتها بغداد مؤخراً، العرض الخاص لفلم ((اليوم السادس)) بحضور مخرجه يوسف شاهين.

وبانتظار عرض الفلم جماهيرياً لنقول كلمتنا فيه، لابد من الاشارة الى اهمية هذا الفلم الذي يحمل بصمات واحد من ابرز المخرجين العرب، ان لم يكن ابرزهم على الاطلاق. والذي عرف برحلته الطويلة مع الاستعراض السينمائي على اشكاله: من الميلودراما الى الكوميديا الخفيفة، ومن الفلم التاريخي الى المأساة الغنائية، ومن سينما المغامرات الى سينما التحليل السياسي.

وفلم ((اليوم السادس)) هو الفلم السابع والعشرون في تاريخ يوسف شاهين السينمائي الذي يمتد على مدى سبعة وثلاثين عاماً، منذ ان انجز فلمه الروائي الاول ((بابا امين)) عام ١٩٤٩. وفي هذا الفلم يعود شاهين الى التعامل مع عمل روائي مأخوذ عن رواية ((اليوم السادس)) للكاتبة الفرنسية اللبنانية الاصل اندريه شديد، بعد ان ظل في مجموعة من الاعمال يعتمد على ذكرياته الخاصة، ويرسخ ما يسمى باتجاه سينما الاعترافات، والذي عبّر عنه على نحو ساطع في فلم ((حدوته مصرية)).

وليست هذه المرة الاولى التي يتعامل فيها يوسف شاهين مع القصة او الرواية. فسبق وان التقى مع احسان عبد القدوس. في فلم ((نساء بلا رجال)) ومع نجيب محفوظ في ((جميلة بوحيرد)) ومع عبد الرحمن الشرقاوي في

((الارض)) كما اقتبس فلمه الثاني ((ابن النيل)) من مسرحية الكاتب الاميركي غرانت مارشال ((ابن الطبيعة)).

لقد اعطى يوسف شاهين في معظم افلامه اهمية قصوى للممثل. وكان وراء اكتشاف العديد من الوجوه السينمائية. فهو الذي اطلق عمر الشريف في فلم ((صراع في الوادي)) ١٩٥٣، ومذيعة التلفزيون نجوى ابراهيم في ((الارض)) ١٩٦٨، وهشام سليم واحمد محرز في ((عودة الابن الضال)) ١٩٧٥ ومحسن محي الدين في ((اسكندرية ليه)) ١٩٧٨. كما درج على الاستعانة ببعض الوجوه العربية المتميزة كاللبنانية ماجدة الرومي. والجزائري سيد علي كويرات. وفي ((اليوم السادس)) يستعين بالفنان العراقي القدير يوسف العاني ليؤدي دور ((ابو نواس)) صاحب المركب.

وبادارة يوسف شاهين يعود الفنان العاني الى السينما عودة واثقة، بعد ان غاب عنها طويلا منذ ((سعيد افندي)) ١٩٥٧ الآ في حدود ضيقة ((ابو هيلة - المنعطف - المسألة الكبرى)) وهي عودة لايمكن مقارنتها بتجربة خاضها العاني خارج العراق ايضاً، تلك هي مشاركته في فلم ((وداعاً يالبنان)) قبل عشرين عاماً تقريباً.

■ جوائز سينمائية

في تقليد مشابه لما يجري في العواصم السينمائية الكبرى (جوائز الاوسكار الأميركية - جوائز سيزار الفرنسية - جوائز رويال فلم البريطانية) اعلنت «الجمعية المصرية لفن السينما» جوائز السينما المصرية لعام١٩٨٦.

وهذه هي المرة الثامنة التي يتم فيها تكريم السينما المصرية والعاملين فيها من مخرجين وممثلين ومنتجين ومصورين. وقد توزعت الجوائز على صف طويل من نجوم السينما المصرية كاحمد زكي ونبيلة عبيد، وعزت العلايلي، وعلى مجموعة من المخرجين، بينهم نيازي مصطفى الذي فاز بجائزة الرواد.

والملاحظ ان افلاماً مأخوذة عن اعمال ادبية نالت حصتها من التكريم مثل فلم «الطوق والاسوارة» المأخوذ عن قصة للأديب الراحل يحي الطاهر عبد الله. وفلم «قفص الحريم» المأخوذ عن قصة لمجيد طوبيا بأسم «ريم تصبغ شعرها» وفلم «الحرافيش» المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ من مجموعته القصصية التي تحمل نفس العنوان، كما نالت الكاتبة حُسن شاه التكريم الذي تستحقه عن قصة فلم «امرأة مطلقة». فمنذ ان كتبت قصة فلم «اريد حلاً» في مطلع السبعينات وهي تواصل خطواتها الموفقة في معالجة قضايا المرأة المصرية عبر السينما.

■ الثقافة السينمائية

عندما نتحدث عن السينما، فاننا نتحدث في الغالب عن السينما الروائية التي تفرض هيمنتها على قاعات العرض في مختلف انحاء العالم. غير ان السينما تشمل فيما تشمل اشكالاً تعبيرية أخرى لعل في المقدمة منها السينما التسجيلية التي لا تقل اهمية عن السينما الروائية، بل وتتفوق عليها في مجال القدرة على التوثيق.

ان الاهمال غير المتعمد للسينما التسجيلية ناشيء عن ظروف هذه السينما وشروطها الانتاجية الخاصة. فهي بلاممثلين. وبالأحرى بلا نجوم. وهي سينما لاتبحث عن شباك التذاكر بقدر ما تعبر عن أفكار واوضاع مرتبطة بالمجتمع وبالثقافة السائدة فيه. لذا فانها ظلت سينما غير جماهيرية حيث يقتصر عرفها على النوادي والمهرجانات السينمائية.

ولقد كان الامل كبيراً ان تجد السينما التسجيلية الرعاية المطلوبة بقيام اتحاد السينمائيين التسجيليين العرب» مطلع السبعينات واختيار بغداد قطراً له، غير انه ولظروف معقدة لم



يوسف شاهين

يتمكن من تحقيق اهدافه، فتعثرت خططه الأنتاجية بعد مجموعة من الافلام. وتوقفت نشرته «نشرة التسجيليين العرب» بعد ظهور عددها الأول ببيروت في آذار ١٩٨٠.

ولم يصدر سوى كتاب يتيم هو «السينما وقضايا الشعوب في مهرجان لايبزج» الذي اعده فوزي سليمان عن المشاركة العربية في هذا المهرجان الدولي المهم والخاص بالسينما التسجيلية.

ويأتي كتاب «تجارب في السينما التسجيلية المصرية» لمحمد عبد الله محاولة جادة لرصد هذه السينما في مصر بما عرفته من غزارة في هذا النوع من الانتاج السينمائي. ولالقاء الضوء على الدور الكبير الذي يلعبه الفلم التسجيلي في حياتنا.

ان أهمية هذا الكتاب تنبع من كون مؤلفه خريج معهد السينما ومعهد النقد الفني، وقد عمل فترة محرراً فنياً، كما اسهم في الاخراج المسرحي والتلفزيوني. وهو في هذا الكتاب يعكس تجربته المستمدة من مقاعد الدراسة، ومن واقع العمل خارجها.



مشهد من فلم «الحدود الملتهبة» لصاحب حداد

يأخذ الكتاب شكل الحوار الطويل الممتد مع ابـرز السينمـائيين الذين عملوا في مجال السينما التسجيليـة في مصـر. وينقسم الى ثلاثة اقسام، يتناول القسم الاول منه دور جيل الرواد مثل سعد نديم وصـلاح التهـامي وعبـد القـادر التلمسـاني وحسن التلمسـاني، وحسن فؤاد. ويشمل القسم الثاني احاديث مع روائيين عملوا في ميدان الفلم التسجيلي مثـل أحمـد كامـل مرسي وصـلاح ابو سيف وكمال ابو العلا وكامل الشيخ وخليل شوقي وعبـد العزيز فهمي. اما القسم الثالث فهوبعنوان «نحو سينما تسجيلية جديدة» حيث يستعرض فيه صورة السينمـا التسجيليـة الجـديـدة كمـا يراهـا الجيـل الجـديـد من التسجيليين المصـريين من خلال الحـديث مع ابـرز ممثليه كاحمـد راشـد وهـاشم النحـاس وفؤاد التهـامي وخيـري بشـارة واحمد متولي ومحمود عبد السميع.

ويزخر الكتاب بالمعلومات المهمة، التاريخية والفنيـة والادارية والمالية والانتاجية والرقابية وهي معلومـات لاغنى عنهـا بالنسبة للدارس والمتذوق لهذا النوع من السينما.

ان كتـاب «تجـارب في السينمـا المصـريـة» الصـادر عن الهيئـة العـامة للكتاب بالقاهرة واحد من الكتب المهمـة التي تضـاف الى المكتبـة السينمائية التي مازالت تشكو فراغاً هائلاً في هذا المجـال. فعـدا كتـاب «السينمـا التسجيليـة عن جريرسون» الذي ترجمه صلاح التهامي (١٩٦٥) وكتـاب «قصـة الخيالة التسجيلية في نصف قرن» لمحمـد علي الفـرجـاني (١٩٧٨) وكتـاب «بين الـروائي والتسجيلي» لهـاشم النحـاس (١٩٨٠) لانكـاد نعثـر على دراسـات معمقـة عن السينمـا التسجيلية. وماتنشره الصحف والدوريات عنها لا يكاد يشبع نهم المهتمين بها.

موسيقى

مـوسم المـوسيقى والفن في بغداد

■ اسعد محمد علي

● انتهت في بغـداد مؤخـراً فعاليات الاسبوع الثقـافي الاسبـاني الـذي احتوى عـروضاً اسبانية راقصـة ومـوسيقيـة وفوتوغرافية وثائقية الى جانب عروض لثـلاث فرق موسيقيـة عراقيـة، اعقبهـا العرض الافتتاحي للفرقة السمفونية الوطنية.

في قاعـة الـرشيـد بالسينمـا والمسرح قدمت العـروض المـوسيقيـة والـراقصة وقد بدأتها فرقة الايقـاعات العراقية وفرقة البيارق اللتان عزفتا في امسيـة واحـدة مقطـوعات من الموسيقى العراقية التقليدية التي اتسمت بالدقة رغم النواقص الفنية التي صاحبت اداء فرقة البيارق المؤلفة حديثاً من موسيـقيين شبـاب ما زالـوا طلابـاً في معهـد الـدراسـات النغميـة هدفهم تقـديم حفـلات موسيقيـة بحتـه الى جانب ما يقدم من فعـاليـات غنـائيـة عامـة. فاذا علمنـا بأن هذه الفـرقـة هي الـواجهـة الفنيـة الـوحيـدة (مع فرقة الايقاعات) المتخصصـة بالمـوسيقى المحلية التقليدية، فأن وجـودها يفرض نفسه، ولابد من رعايتها ودعمها وتطـويـر قدرات اعضـائها الذين مازالوا في بداية مسيرتهم الفنية.

فرقة اخرى شاركت في فعاليات الاسبوع الثقافي الاسباني هذه الفرقة هي: فرقة سومر للموسيقى الكلاسيكية.. فاذا كانت فرقة البيارق الموسيقية حديثة التكوين، فأن فرقة سومر قديمة التكوين وكانت قد تشكلت عام ١٩٦٨ وقدمت عروضا فنية متميزة في المعاهد الثقافية، لكنها توقفت عن العمل سنين طويلة، وها هم اعضاؤها يعودون قبل عام الى تشكيل فرقتهم فيقدمون عروضاً موسيقية عالية المستوى توجوها بعرض موسيقي رائع هو العرض الذي قدموه ضمن فعاليات الاسبوع الثقافي الاسباني. فاذا كانت فرقتا الايقاعات العراقية والبيارق قدمتا مقطوعات واوزان موسيقية عراقية، فأن فرقة سومر قدمت مؤلفات كلاسيكية في فن الموسيقى الاجنبية الرفيعة الى جانب مقطوعة «فوك النخل فوك» الموزعة لطاقم فرقة وترية متكاملة، فأسهمت بذلك في رفع الموسيقى العراقية الشعبية الى مستوى ومكانة الموسيقى الرفيعة في العالم، فكان في ذلك محاولة جريئة تستحق الاهتمام والتقدير.

في اليوم الثالث من ايام العروض الموسيقية للاسبوع الثقافي الاسباني قدمت راقصة الفلامنكو:

كارمن كوبيلو عروضاً راقصة مصحوبة بمعزوفات موسيقية لعازفين اسبان ثلاثة على الگيتار أضفوا تنويعاً على العرض الراقص الذي ادته فنانة واحدة أثبتت جدارة نادرة في الاداء والتلوين والمزج بين الانواع الراقصة والايقاعات التي قلما استطاع فنان اداءها بمثل تلك البراعة والاتقان اللتين حققتهما الفنانة كارمن. العرض الراقص لم يقتصر على فن الفلامنكو الشعبي في اسبانيا، انما امتزج عبره فن الاداء الحر والتعبيري المعروفين في الباليه فكان عرضاً منوعاً زاخراً بالحركة والالوان والانغام الاسبانية الفنية والشعبية التي أداها ثلاثة عازفين شباب على آلة الكيتار فأضفوا تنويعاً في منهاج الحفلة الذي أدته الفنانة كارمن التي استطاعت ببراعتها ابعاد عنصر التكرار عن المنهاج بسبب ظهورها المنفرد على المسرح.

لقد عايش الجمهور، على مدى يومين، عرضاً راقصاً فخماً لراقصة جمعت بين الاداء الشعبي «الفلامنكو المولف عبر رقص تعبيري فني» وبين رقصات هي مزيج من الباليه والأداء المسرحي المعبر عن روح حركة الفعل الفني الذي كان هدفاً رئيسياً في العرض الاسباني المتميز.

كما قدمت الفرقة السمفونية الوطنية في قاعة الرشيد ببغداد اولى حفلاتها الموسيقية «الكلاسيكية» لهذا الموسم. تضمن المنهاج مقطوعتين من اشهر الاعمال الكلاسيكية والرومانتيكية في العالم سمفونية رقم ٤٠ لموزارت.

وسويت كسارة البندق لجايكوفسكي:

منهاج فخم اجتذب جمهوراً واسعاً سبق ان تابع المقطوعتين من خلال عروض التلفزيون وعروض الفرقة الوطنية الى جانب الاسطوانات التي قدمت اداءات منوعة لفرق سمفونية كثيرة وقد سجلت هاتين المقطوعتين الشهيرتين:

سمفونية رقم ٤٠ لموزارت الذي بلغ ذروة ابداعه المتجدد عبر هذه السمفونية وقبلها التاسعة والثلاثون وبعدها الواحدة والابعون المسماة «جوبيتر».. موزارت وهو في فترة المرض والفقر استطاع ان يجاوز تراث التأليف الكلاسيكي بقدرته الفذة التي وجهت الموسيقى السمفونية نحو بدايات التعبير الدرامي الذي طوره من بعده بتهوفن.

ولأن الفرقة السمفونية الوطنية عزفت هذه السمفونية مراراً فأن اداءها الأخير تميز بحرارة الأداء، ودقة التعبير اللحني والايقاعي الذي أضفى طابعاً ادائياً خاصاً على السمفونية وهو الاقرب الى اسلوبية موزارت في هذه المرحلة التي اتسمت بالدرامية والافصاح عن الذات والمشاعر والاحباطات بعد مرحلة الجمالية البحتة التي عرفت في العصر الكلاسيكي.

- سويت كسارة البندق لجايكوفسكي:

شكل السويت شكل فني شائع في الموسيقى، وهو شكل يتناول الرقصات والايقاعات والالحان الشعبية ويصبها عبر توالي الالحان المؤلفة على طابع وروحية تلك الرقصات والالحان. في كسارة البندق قدم جايكوفسكي رقصات: عربية وصينية وروسية وفلاحية وفالص ختامي يعد احدى المقطوعات الكبيرة في فن جايكوفسكي الذي خلف رصيداً زاخراً في التأليف عبر أجناسه المنوعة.

■ ملاحظات فنية

ان اية ملاحظات فنية مهما بلغت من الدقة والتشخيص والتقييم فأنها لاتقلل، في الاحوال كافة، من مفردات وماهية العروض الفنية والموسيقية التي قدمت خلال الاسبوع الثقافي الاسباني وخلال بداية موسم الفرقة السمفونية الفني. فرغم الصدق والقدرة العاليتين اللتين قدمت من خلالهما العروض فأن الاسبوع الثقافي الاسباني كان بوسعه ان يقدم عروضاً اكبر

حجمـاً تسهم في اطـلاع الشعب العـراقي على الـوان الفن والـرقص والموسيقى الاسبانية خاصة فن الفلامنكو الشعبي الذي يعكس طابع وروحية الـرقص الاسباني الاصيـل المصحوب بالغنـاء المحلي، غيـر ان الـذي حصل ان راقصة واحدة ادت الوانا راقصة هي مزيج من الفلامنكو والباليه والرقص التعبيري دون ان تتاح الفرصة للجمهور لتتمتع بأصالة الفلامنكو الاكثر تأثيراً في النفس.

رغم ذلـك اتسم العـرض الـراقص بالـدقـة والبـراعـة الادائية من قبـل راقصـة واحـدة اجتذبت انتباه الجمهور مدة اكثر من ساعة قدمت خلالهـا رقصـات اسبـانيـة وفـرنسية مستمدة من اوبـرات واعمـال فنية عالية المستوى الى جانب الفـلامنكـو ذي الالوان الكثيرة شأن اي فن شعبي يحمـل تنـويعـاته حسب الموقع الجغرافي الذي ينشأ فيه.

فرقـة سومـر تميزت بدورها بعرض جدي ضم مؤلفـات موسيقية فرنسية واخرى ايطالية واسبانية معـروفـة الى جانب مقطـوعـة عراقية كان اداؤها متـلائمـا مع طابـع اللحن الشعبي العـراقي، اما المقطـوعـة الاسبـانيـة المؤلفـة للكمـان والبيانو للمؤلف دفـايـا فقد تميز عازفها حسن حمد عضو الفـرقـة بأداء جاد اقتـرب به كثيراً من طابع الاداء المـوسيقى الاسبـاني القـريـب من روحيـة الاداء المـوسيقي العـربي عبـر توفـر بعض مستلزمـات الأداء الفنيـة المعـروفـة عن نطاق العـزف الآلي والغناء المنفرد.

فرقة البيارق: هذه الفرقة الفنية علامة جديدة من علامـات النهوض بالفن الموسيقى الصرف، فهي الى جانب فرقـة سومر وفرقة خماسي الفنون الجميلة وفـرقـة الايقـاعـات العراقية تشكل قيمة كبيـرة في طريـق نشـر الـوان المـوسيقى والمقطـوعات العزفية التي تتطلب التركيز والتأمل من المستمـع اثنـاء الاصغـاء. هذه الفرقة، رغم ذلـك، مازالت بحـاجـة الى مزيـد من التـوجيـه والاخـراج الـفـنـي والـى مزيـد من التمـارين والـدراسـات من اجـل بلوغ التـوحيد بين اجزاء الفـرقـة. فأذا كان طموح هذه الفرقة (التي مضى على تأسيسها ستة اشهر!) يتمثل بتقديم الوان من المـوسيقى العـراقيـة التقليـديـة والشعبيـة، فأن مستقبـلا فنيـاً متميـزاً ينتظـر الفـرقة شريطة اغناء اعضـائهـا اليـافعين بالكثيـر من المعلومة العزفية والأدائية التي تحـدد معـالم النغمـة المحلية عبر اداء جمـاعي هو جديـد علينـا ونحتـاج اليـه اشد الحاجة في الوقت الحاضر.

امـا الفرقة السمفونية الوطنية فأنها بدت خلال عرضهـا الافتتـاحي في اداء افضـل من السـابق، لكنهـا مازالت بحـاجـة الى مزيـد من العـازفين الـوتـريين كي يتحقق التـوازن الفني بين قسم الالات الهوائية والوترية وهو ما تفتقده الفرقة منذ سنوات بسبب قلة عازفي الكمان والفيولا والجلو.

■■

مسرح

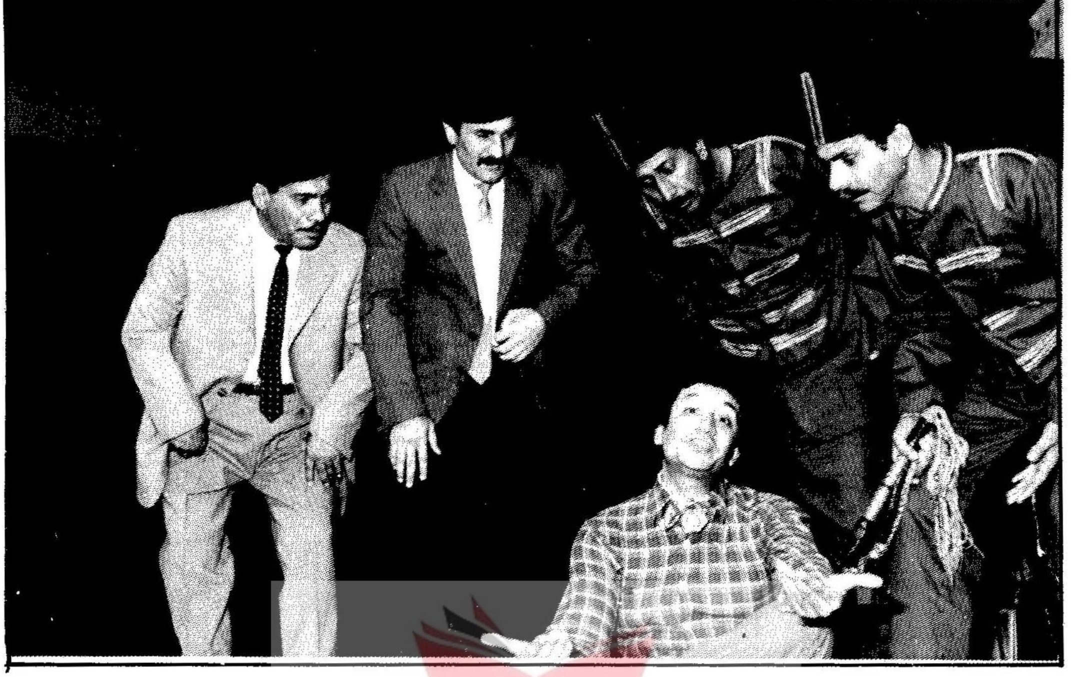
حال الدنيا... والمسرح الكوميدي التجاري

■ ياسين النصير

منـذ سنـوات ثلاث والمسـرح الكـوميـدي التجاري تتسـع فاعليتـه ويقوى عوده، ويجذب اليـه عددا من الممثلين والكتـاب والمؤسسات، فدخـل كتـابـه وفنـانـوه (السوق) كما يدخلها اي تاجر اكتشف موردا ثانيا للربح.

ولسنـا هنا ضد الكوميديا، ولاضد التوسع في عرض النمـاذج الشعبيـة منـه، ولا ضد مؤسساته فهـو لون عرفـه المسـرح منـذ القـدم تربى عليـه وأسس قيمـه الفنيـة والفكـريـة من خلاله. لكننا ضد تحـويله الىتهـريج والى ضحـك على ذقون النـاس، والمسألة التي نحن بصددها في مسرحنا لم تصـل بعـد الى مثل هذا الحد رغم انها توحي بالتوجه اليه.

فالمسـرح الكوميدي في العراق كان معروفاً، ولـه جمهـوره، ومن يتـذكر فرقة الزبانية، يعرف كم هوحقيقي مثـل هذا المسـرح. ومن يتـذكـر الاعمـال الفنيـة التي كانت تؤدى في المـلاهي كوصـلات صغيـرة بين أداء الفنـانين الـراقصين يعـرف ان الكـوميديا جزء من عقلية مؤسسة على اسـاس التفـريج عن الناس. ولذلك عندما يعاود المسـرح الكـوميدي ظهوره وبهذه الضخامة من الانتـاج والكـادر الفني، نجد انفسنا بعد ان شاع المسـرح التجـريبي والواقعي الجاد، امام ظاهرة



شبه غريبة في حين انها ليست كذلك لو ربطنا ما يظهر منها الآن بما كان سائدا .

ومسرحية «حال الدنيا» التي اكد فيها مقداد مسلم ، تأليفاً واخراجاً منحاه الذي كان سائداً في عملين له ، وهو اعتماد المثل الشعبي اطاراً دراميا للفعل نجدها لاتخرج فى تركيبها عن أية مسرحية كوميدية كانت سائدة آنذاك الا انه ما يجعلها معاصرة اوحديثة العرض انها تقدم الآن بطريقة متخلفة عما يمكن ان يعطها بعدا حدثيا .

فالمسرحية تعتمد الحلم اساسا للوعي حيث يصبح (حالوب) معطلا في الفكر وفي الممارسة عن تحقيق وجوده فيكون الحلم بالنسبة له الاطار المعرفي الذي يحقق به اصلاح ذاته ، فبعد الحلم يتحول حالوب من انسان عاطل ، غبي ، مسلوب الأرادة الى انسان واع يؤمن بالعمل والتطور والفكر ، والحلم الذي غطى جسد المسرحية من اولها الى آخرها كان نوعا من غياب الوعي ونوعا من الاتكالية وطريقة غير موفقه لخلق نموذج انساني يؤمن بالواقع وبمقدراته وانسانه .

فحالوب يؤكد حضوره من خلال أمه التي تسرد عليه كل ليلة قصة أو حكاية ، ومن خلال تراكم فعل القصص وعدد الحكايات تتجمع في ذاكرته البنى الفكرية التي عليه ان يسلكها لكي يحقق الزواج بأبنة الملك ـ قوت القلوب ـ وقوت القلوب هنا هي الفكرة المتحققة ، هي الهدف الاساس الذي يشد أوصال العمل الى غايته البنائية الا ان تحقيق هذه الفكرة وهذا الهدف لايتم خلال العمل الأنساني المباشر وخلال مسار واقعي للأحداث وانما يتم خلال الاحلام ، وان الجسد الانساني والفكر معطلان جامدان ، وان الحلم والاعتماد على ذاكرة القص الشعبي هو الطريق لتحقيق الزواج بأبنة الملك وعلى مستوى البناء الفني لهذه المسرحية التي كان قسمها الاول ـ فصلها الاول (٦٠) دقيقة ـ كوميديا ، خفيف النكتة ، سريع الحركة ، كان فصلها الثاني (٥٠ دقيقة) بطيئاً ، راكداً ، بدا وكأنه منفصل عن جسد المسرحية كلها . . وعلى المستوى البنائي لم تحقق هذه المسرحية وحدة انطباع متكاملة ولا وحدة بناء متساوقه النمو، بل كانت من لوحات لارابط بينها الا حضور شخصية حالوب، وقد ظهر كما لو كان شخصية تلقى علينا أفكاراً ونصائح وكلم ، وكأننا طلاب مدارس نسمع من اساتذتنا بعض ما يجعلنا طيبين في الحياة .

وعلى مستوى الاداء كان الفنان عبدالستار البصري وحده المسرحية فهو فنان قدير وكضوء اعتمد مؤخراً هذا اللون من الاداء الكوميدي الذي قد يغير من طبيعته الجسدية والفكرية بعد

النجاح الذي يشهده، وقد نخسره فنانا كفوءاً كما كان في ادواره السابقة. اقول وحده كان المسرحية. فهو الذي يحرك العمل، ويمد اوصاله بالحركة والقول، وظهوره يعنى وجود فعل على المسرح في حين لم يحقق بقية الممثلين فينا شيئاً من الاداء الجيد وهم الفنانون الذين كانوا يوما ابرز العاملين واقصد منهم: غازي التكريتي وعزيز عبدالصاحب وافراح عباس اما بقية الفنانين وهم كفوئين ايضاً، ضاعوا بين ان يظهر الواحد منهم بنكتة او ان يصبح ملحقاً لقائل نكتة. ولن تنفع معهم شخصيتهم الفنية بين الجمهور ونعني الفنانة امل طه.

ويوضح الارتباك هذا ان المخرج لم يعتمد طريقة اخراج حيث ترك الفنانين يؤدون ادوارهم بانفسهم، فقد كان يعتمد اللفظ، النكتة بدلا من الحركة الفعل، ولذلك سارت المسرحية بوتيره واحدة، لاقيمة كبيرة لخشبة ولا لاعماقها، ولولا فعل الديكور الذي كثرت مفاصله وازدادت حركته، واثقل بالحضور لما شهدنا مسرحاً، حيث ان كل الاحداث كانت تجري في الزاويتين اليمنى واليسرى من المسرح وغاب الوسط واعماق المسرح واعاليه واسفله من اية حركة فنية ويعنى انحسار خشبة المسرح من الاداء الاخراج ان المخرج لم يفكر بأية طريقة اخراجية الا بجعل الممثلين يتكلمون حواره.

وديكور المسرحية ـ سلمان البصري ـ الذي كان معبرا وواقعيا في آن واحد اعتمد الوحدة الصغيرة للبناء حيث جزأ المكان الى وحدات بنائية صغيرة، كان لوحده الشكل المرئي ـ رغم الدانه الكابية، وخشبه الثقيل، لقد عمل سلمان البصري المستحيل لكي ينقل الينا واقع الحياة الشعبية في حين ان المسرحية تجري في الاحلام وان الاجزاء الواقعية لاتصبح هي عندما تغيب الشخصية المحورية عن واقعها.

وقد غابت الأنارة تماما، الا من خلال بقع تقع على شخوص يتكلمون. انارة عادية لاحركة فيها ولاعمق، والانارة لوحدها الفعل الذي يظهر اعماق النفس خاصة وان شخصية المسرحية كانت غائبة.

واذ نعود على ما ابتدأنا به منا قنشتنا للمسرح الكوميدي التجاري، نجد ان شيوع هذه الظاهرة يتأتى من غياب حقيقي للمسرح الواقعي، المسرح الذي كان يشد آلاف الناس الى أبعاده الاجتماعية والفكرية ورغم ان الفن الادائي فيه كان نمطياً ـ وغياب الواقعية ومشكلات المجتمع عن المسرح العراقي المعاصر سببه الخشية غير المبررة من ملامسة مشكلات الانسان العراقي الحقيقية، والفن اي فن، ان هو غاب او تغيب عن طرح مشكلات الانسان في واقعه سقط في التهريج. وعموماً لايقف هذا الغياب وحده وراء شيوع ظاهرة المسرح الكوميدي التجاري وانما هناك اسباب اخرى منها ان المسرح تحول الى مكان تسلية اجتماعية، وقد حقق لهذه الغاية سعر البطاقة شيئاً من هذا، فالعديد من الناس تشتري الفرجة والاضحاك بمبلغ بسيط، حيث تصبح الظاهرة نفسها متكررة من خلال عدد المرات التي يحضر الشخص الواحد نفسه العرض وهنا يقترب المسرح مكانا من الحدائق والعاب السيرك، والحفلات المضحكة ويبتعد عن كونه مدرسة اجتماعية ثقافية لها فعلها الانساني.

ومن الاسباب الاخرى غياب النقد عن هذه الظواهر وشيوع النجومية حيث خلقت هذه المسرحيات فنانين كوميديين لهم جمهورهم وغالباً ما يعتمد المخرج والمؤلف ممثلين معينين لجلب الجمهور اذ تصبح مثل هذه الظاهرة صحية من حيث ابراز الممثل النجم، تصبح ظاهرة سلبية في تربية ذوق الجمهور فنياً، فقد يغيب هذا الجمهور عن اداء فنانين كفوئين يؤدون ادوارهم بعلمية وبطريقة فنية رائعة حتى في العرض المسرحي الواحد.

ومن الاسباب الاخرى ان الفرق الفنية تعتمد مواسم معينة بدء الدوام الدراسي انخفاض حرارة الجو، للعرض وقد ساعدت هذه العوامل العديد من الاسر والافراد مشاهدة العروض.

بقى ان نؤكد اننا امام ظاهرة تحمل اخطارها مستقبلا وهي ان يصبح الشكل الكوميدي الخالي من الفن المسرحي الجاد هو الاسلوب الذي يعتمده العديد من الفنانين وتصبح العروض المسرحية الجادة، العروض التي تعتمد نصوصاً فنية وعالية المستوى واداء فنياً جادا ومدارس اخراج عالمية ومحلية، قد تصبح مثل هذه العروض منحسرة، وقليلة اذا ما قسنا مهمة أية مؤسسة فنية بشباك التذاكر على المسرحيين ان ينهضوا وعي الناس ان يربوا فيهم حس النقد وحس المكاشفة على واقعهم ان يغطوا على ذلك كله بكلام يثير الضحك فقط. وهذه مهمة لاتبدو سهلة.

تشكيل

مهرجان بغداد العالمي للفن التشكيلي

■ د. عز الدين ابو التمن

الفن التشكيلي من الفنون المعبرة عن صدق العواطف الانسانية وهو الفن الذي تقل فيه المبالغة في وصف الاحداث والاكثر بعداً عن تشويه الحقائق أو تزييفها فهو المعبر عبر الخط واللون والمادة والشكل البصري عن الافكار وذلك من خلال ارتباطه ارتباطاً مباشراً بالصور الذهنية المعبرة عن الحالات الانفعالية وهذا يعني ان الفن الذي لايرتبط ارتباطاً وجدانياً بالفكر يصبح خارج نطاق الفن ولايستطيع ان يعبر عن نفسه ضمن أوجه النشاط الاجتماعي بصدق وهذا ماأكدته الدراسات الميدانية العربية والاجنبية حيث اقبتت بان الفنان التشكيلي يتصف بالفكر الصادق وقوة الأرادة واحترامه للمطاليب الاجتماعية كما يتصف بحضور البديهة والطلاقه الفكرية والتي تعني جريان الصور الذهنية والافكار المعبرة جرياناً غير عادي يحدث تلقائياً وبصورة ابداعية.

وعلى اساس ماتقدم نستطيع القول بان مهرجان بغداد العالمي للفن التشكيلي الذي اقيم على قاعات مركز صدام للفنون من / /١٩٨٦ - / /١٩٨٦ يعتبر اكثر المحكات ملاءمة لدراسة وتحليل التفكير الابداعي لدى الفنان التشكيلي حيث يمثل هذا التجمع الفني المرآة التي يمكن من خلالها عكس وابراز مواهبنا الابداعية الفنية امام العالم. وهذا بالطبع مأأظهرته لوحات واعمال الفنانين التشكيليين العراقيين التي دلت على امور كثيرة منها ايمانهم بحكمة قيادتهم واصالة وطنهم واردة شعبهم لما حملته هذه اللوحات والاعمال في مضامينها من مشاعر واحاسيس ومدركات وأبداعات فنية دلت دون شك على تفهم الفنان التشكيلي العراقي لبيئته وانجسامه معها ومستوى تأثره وتأثيره فيها.

فلو أخذنا لوحة الفنان اسماعيل الشيخلي التي تحمل عنوان (المدينة الفاضلة) في التحليل والدراسة لرأيناها تعبر عن المضمون اللاشعوري لدى الفنان والذي يكشف بوضوح عن الرابطة بين الواجهة الرمزية للعمل الفني وبين الواقع الذي يعيش فيه الفنان وبهذا رأينا فناننا التشكيلي الشيخلي استطاع تحويل محتويات اللاشعور الى عمل فني يشاركه الآخرون التمتع به.

كما ذهب الفنان علي طالب الى ماذهب اليه الفنان الشيخلي في لوحته (الجانب الآخر من جبالنا) والتي مثلت لنا اتزان الفنان الانفعالي والقدرة الابداعية الفنية العالية وطاقة حيوية تغور جذورها في أرض اللاشعور وتمتد اغصانها نحو سماء الواقع الموضوعي لدي الفنان الاصيل.

ولو انتقلنا الى لوحة الفنان سعدي عباس (طموح لارتقاء ضوء الخلود) لرأيناها تعبر عن اعتزاز المواطن العراقي بشخصيته الجديدة التي بنتها له ثورة ١٧ - ٣٠ تموز المباركة هذه الشخصية التي تتصف بالشجاعة والتضحية والصمود ونكران الذات والتمسك بالمبادىء والتفكير العلمي المنطقي وحب الوطن والتضحية والفداء.

ويشاركه في هذا التوجه ماعبرت عنه لوحة الفنان شاكر حسن ال سعيد (صمود البصرة) التي اراد من خلالها ابراز القيم النضالية لشعبنا الابي، كما أنها أظهرت التمسك والاصرار للمقاتل العراقي صاحب الحق على تحقيق الهدف السامي مهما بلغت الصعوبات والمعوقات.

كما أن لوحة الفنان رافع الناصري (زقوره رقم ١، ٢، ٣) ولوحة الفنانة ليلى العطار (غربة رقم ١، ٢، ٣) ولوحة الفنان نوري الراوي (وداعاً رواة الجميلة) ولوحة الفنان ناظم حامد (قارب بلا صياد)

كل هذه اللوحات الفنية أشارت وبوضوح الى قدرة الفنان التشكيلي العراقي على الابداع والابتكار والموهبة الفنية الرفيعة والمستوى العالمي في التعبير الفني والاختيار الموفق للمواقف التأملية التي ثيرها تأملات المشاهد وتبعث فيه روح المتابعة.

أما موضوع الارتباط بالبيئة العراقية والاعتزاز بمفرداتها وبأسلوب يوحي الى شخصية فنية متميزة فقد ارتبط بلوحة الفنان سعدي الكعبي (الصحراء ١، ٢، ٣)

ولابد من اشارة الى لوحة الفنان (مخلد المختار) (عودة الفنان في الزمن الصعب) التي اكدت وجوب وقوف الفنان الى جانب شعبه في جميع المواقف والتعبير عنها بصدق وامانة اضافة الى ماحملته هذه اللوحة من التعبير الجمالي والاصالة في الانتاج الفني.

■ د. علي جواد الطاهر

الثقافة العالمية

(مجلة تترجم الجديد في الثقافة والعلوم المعاصرة - تصدر دورية كل شهرين عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت... وتطرق اجواء الفنون والآداب - ولتقارير المراسلين اهمية خاصة لأهميتهم كذلك - في العدد ٢٠ السنة الرابعة يناير ١٩٨٥:

من لندن يتحدث الاستاذ محمد كامل عارف عن سلمان رشدي الكاتب البريطاني الباكستاني الأصل وقد أصبح مادة رائجة في صحافة بريطانيا منذ رشحت روايته الأخيرة (العار) لجائزة بوكر الأدبية... وتعتبر روايته الاولى «اطفال منتصف الليل» نقطة انطلاق ذاعت بعدها شهرته.

وروايته الثانية (العار) نوع من قصص الحكايات الخيالية الجديدة تجري احداثها في بلد خيالي يدعى (باكستان)، والسخرية هي القصد في استخدام عبارة نوع من قصص الحكايات الخيالية «ولم أجد مفراً من هذا الاسلوب الفني لاطلاق الخيال من عقاله... وهذا يجعل تأثيره أعظم مما لو تتبعنا الواقع بحذافيره... ارى السياسة والاحداث السياسية جزءاً لا يتجزأ عن حياتنا اليومية وبالتالي أرى من الصعوبة فصلها عن الكتاب مثل بقية الاشياء الحيوية في حياتنا. تخيل رواية تخلو من الطعام أو العمل او الجنس... أحب شخصيا ان أصف نفسي ككاتب اشتراكي.

وفي موضوع «دعوة لحفظ الشعر» وجه بعض التربويين الانكليز الدعوة لحفظ الشعر عن ظهر قلب بعد ان تحول حفظه الى (موضة) قديمة وعديمة النفع في نظر الأجيال المتعلمة في بريطانيا.

وفي رسالة باريس يتحدث الاستاذ الدكتور عبدالله عبدالدائم: «باريس خير شاهد على ان الحضارة كل لا يتجزأ ومما قام فيها من ذكريات «ذكرى مرور مئة عام على ولادة الفيلسوف عاستون بلاشار» و«ذكرى مرور ثلاثمائة عام على وفاة كورني»: الشاعر المسرحي الشهير... توفي الاول من تشرين الاول ١٩٨٤... ذلك هو الكاتب الذي أشاد بالبطولة.

وذكرى «ديدرو» بل هو عام ديدرو ولمناسبة مرور قرنين على وفاته.

وفيها خبر وفاة الشاعر هنري ميشو في الثاني والعشرين من تشرين الأول (١٩٨٥) وهو آخر الشعراء السرياليين

فكر وفن

تصدر مرتين في السنة في ميونخ، العدد ٤٣، العلم ٢٣، ١٩٨٦ محورها الأول: أدب القطار، الثاني حول الجسد (وقد عاد الناس الى تمجيد الطبيعة والجسد وكل العناصر التي من شأنها أن تساعد على المحافظة على انسانية الانسان - عادت اوربا الى ذلك بعد أن مجدت الفعل لمدة قرون.

المحور الثالث: الشعر العراقي الحديث منذ الخمسينات «وجيل الرواد هو الجيل الذي أسس القصيدة العربية الحديثة، وهو الذي ابتكر موسيقى شعرية جديدة..» و«الستينيون... هم امتداد لجيل الرواد، وفي ذات الوقت القطيعة معه. ومعهم استكملت القصيدة الحديثة شروط حداثتها».

و«السبعينيون... احدثوا ضجة كبيرة في بدايات ظهورهم، وخاصة عندما شنوا الحرب على الرواد، وعلى الستينيين، وادعوا أن شعراء هذين الجيلين ظلوا، بالرغم من أنهم رفعوا عاليا راية التجديد والحداثة، مشدودين الى الماضي.

وقد اعتبر السبعينيون الشعر عملا داخل اللغة، هدفه احداث علائق وفوارق جديدة فيها. وذلك) ان كل أرباك لنظام اللغة القديم، إرباك قديمة وتأسيس لذائقه شعرية جديدة.

وفي العدد: «الرسم الحديث في العراق» يكتبه فاروق يوسف.

المجلة العربية للثقافة

مجلة نصف سنوية (مارس سبتمبر)، السنة الرابعة - العدد السابع - ذو الحجة ١٤٠٤هـ/ سبتمبر ١٩٨٤ - شعار المجلة: من أجل ثقافة عربية واحدة وموحدة. رئيس التحرير الدكتور صالح الخرفي، سكرتير التحرير محمد صالح الجابري. عنوانها: تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

الافتتاحية: خمسينية الشاعر ابي القاسم الشابي شاعر كل الفصول العربية للاستاذ الدكتور محي الدين صابر يليها: العشرينات وأثرها في النهضة الفكرية والأدبية في المغرب العربي للدكتور صالح الخرفي:

شهدت العشرينات، مشرقا ومغربا، هزات عنيفة، فجرها التصادم مع المد الاستعماري، وتغلغه في العالم العربي الاسلامي (...)، ان بذور الهزات وبواعثها سبقت العشرينات، ونتائجها وذيولها انسحبت على العقود اللاحقة، ولكن يبدولي العشرينات هي ذروة التصعيد البركاني، وفورة الغليان بمختلف وجوهه...»

الفيصل

في عدد محرم ١٤٠٧/ أيلول ١٩٨٦ «لقاء مع بسنت اليخاندره» «الكاتب الاسباني. الذي نال جائزة نوبل لعام ١٩٧٧... ولد في ملقا عام ١٨٩٩... صادق السرياليين وعد أحد رواد

المدرسة السريالية في الشعر. نشر ديوانه الاول «ظلال الفردوس» عام ١٩٤٤. عانى كثيراً من الحرب الأهلية الاسبانية... نشرت اشعاره خارج اسبانيا..»

ومن اجاباته: «لا تمثل السريالية سوى مرحلة في مسيرتي الشعرية. في أول اعمالي بدأ الانسان ينهار مع الطبيعة. أما الاعمال التالية فان التلاحم يتحرك بطريقة محببة، وتشعر تلقائياً انه مرتبط بشمولية الانسان... اصبح العالم وحدة واحدة»

عدد الشعراء الذين اعجب بهم من محدثين وقدامى وذكر من شوامخ الكلاسيكيين الاسبان «كوفيدو الذي اعتبره استاذ كل الشعراء في العالم»

المقابله مزينة بصور الأدباء ومنهم رامبوا ولم تكن صوربنه هذه من مألوف صوره الأدبية لدرجة الشك فيها؟

توفى الشاعر الاسباني بسنت اليخاندره عام ١٩٨٥. وفي العدد خبر وفاة الكاتب التشكيلي (ياروسلاف سايفرت) في أحد المستشفيات في برا ع يوم ١٩٨٦/١/١١ وقد حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٤، وهو من مواليد عام ١٩٠١.

ومن الأخبار: «سيرة الظاهر بيبرس في ٣٦٠٠٠ صفحة. ستظهر في فرنسا موسوعة كبيرة يزيد عدد صفحاتها على (٣٦٠٠٠) صفحة في (٦٠) مجلداً،... يكون عام ٢٠١٥م موعداً لصدور آخر مجلد من هذه المجلدات التي ستشتمل على سيرة الظاهر بيبرس... من أقدر سلاطين المماليك البحرية في مصر (١٢٢٣-١٢٧٧م)... وقد قضى عدة سنوات يحارب فيها الصليبيين في فلسطين وسورية (١٢٦٥-١٢٧٧م) وحطمهم ووسع حدود مملكته... وقد توفي ودفن في دمشق... ظهر - من الموسوعة - جزءان هما: طفولة بيبرس، وزهرة الشطّار...»

العرب

عدد محرم - صفر ١٤٠٧/أيلول - تشرين أول ١٩٨٦: أرسل صاحب المجلة (الشيخ حمد الجاسر) نسخة من كتاب الدكتور عبدالله الغذامي (الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية) الى الدكتور يوسف شلحد الذي سبق أن درس في السوربون الانتروبولوجيا الثقافية وأقبل على البنيوية ومشتقاته، فهو غير متطفل على الموضوع. وقد طلب الشيخ الجاسر من الدكتور شلحد نقد الكتاب فجاء جواب الدكتور شلحد بما يقلل من قيمة الكتاب.

قال: «لا جرم أن المدارس التي عرضها المؤلف ليست على متناول يد كل باحث، إلا ان كثرتها في المقدمة النظرية [يقصد مقدمة الكتاب] زادت هذا الكتاب غموضاً على غموض (...) وفي اوائل الخمسينات ابتدأت البنيوية تتغلغل في علوم الانسان على يد الاشارات (...) ولكن بعد إقبال شديد على البنيوية تبين للباحثين مواضع الضعف فيها، فتناولوها بالنقد والتجريح بنوع أن الباحث البريطاني في «رونه ندهم» وكان في باديء الأمر من كبار المعجبين بـ«لفي ستروس» وترجم مؤلفاته الى اللغة الانجليزية، قال عنه مؤخراً بعد ان انتقد نظريته في القرابة: «ان عملاق واهي القدمين». واخذت اليوم البنيوية بالتراجع في ميادين علوم الانسان، ونراها تمخضت في نظرية جديدة وهي «البنيوية دون بنية» قال بها المفكر الفرنسي «فوكو» المتوفى حديثا».

وبعد أن يبدي ملاحظاته على الكتاب - ولاسيما القسم النظري والاضطراب في مفهوم «السياق»... يقرر ختاما: «نحن لا ننكر صعوبة العمل الذي حققه الدكتور الغذامي، ولعل الجائزة الرفيعة التي نالها على هذا الكتاب هي مكافأة للجهد المبذول لا للنتائج العلمية التي توصل اليها».

ونزيد أن الدكتور الغذامي حين عمل على تطبيق «البنيوية» على شعر حمزة شحاته في دراسة «الشعر» بعيداً عن تاريخه، وشاعره ومجتمعه... كان يعلم جيداً قبل ذلك الكثير الكثير عن الشاعر وحياته وموقفه من المرأة وعن مجتمعه وتاريخه..

ومع هذا، فان عمل الغذامى يبقى محترماً، وبدأ في رأى الكثيرين ممن قرأوه خيراً من عشرات الكتب التي وردت علينا من المغرب أو لبنان.

واذا عدنا الى كلام الدكتور شلحد قلنا اذا كان كلامه حكما على كتاب الفه صاحبه وهو استاذ دكتور يتقن الانكليزية وأخذ من جامعته سنة تفرغ يدرس خلالها موضوعه في «الغرب»... فكيف حكمه - ولا أقول حكمنا - على من يخوض البنيوية وهو لا يملك أيا من مؤهلات الدكتور الغذامي؟ ومن اخواننا المغاربة - خاصة - من يخوض معمعانها وكأنه مؤسسها والمبدع فيها!! لماذا؟ وكيف!

ومن فوائد شلحد للمؤلف العربي والقاريء العربي قوله:

يتحلى الفكر الغربي بالتجدد المستمر «ولو استعرضنا فقط - ولو باختصار - التطور الفكري الفرنسي من بعد الحرب العالمية الثانية لأخذنا العجب من عدد التيارات الفلسفية وتفرعها، وغزارة مادتها، مما يدل على صعوبة تحليلها (...)

ومن العرض الخاطف للتيارات «يتبين لنا مدى تطور الفكر الغربي، وسرعة تجدده. ومن البديهي أن هذا التجدد يصحبه ابتكار في الالفاظ والتعابير إذ لابد للمبدع من كلمات جديدة للافصاح عن افكاره ونظرياته. ومن البديهي ان

هذا التطور الفكري واللفظي يتم على مراحل بنوع أن القارىء الغربي يكاد لا يشعر بالعبء اللغوي الثقيل الملقى على عاتقه إذ تعد المصطلحات الجديدة بالمئات ولكن وضع القارىء العربي يختلف كل الاختلاف لأنه لا يعرف مدى هذا التطور الا من خلال الترجمات وهي قليلة، وأكثرها حرفية تصعب قراءتها، ان لم نقل عنها: انها غير مقروءة لأنها أولا غير مهضومة . . »

ويزداد الأمر صعوبة حينما يريد الكاتب العربي أن يسير على خطوات الباحث الغربي وينهج نهجه في تطبيق قواعد (البنيوية) اللغوية و(السيميولوجية) على دراسة شاعر عربي.

يشغل الدكتور يوسف شلحد وظيفة «مدير ابحاث فخري - المركز القومي الفرنسي للبحث العلمي» وكان لفي ستروس يدير أبحاثه - ابحاث شلحد - في هذا المركز.

في عدد ٣أيلول ١٩٨٦ حديث مع «الناقدة خالدة سعيد» وقد «نشأت في بيت ينظر الى الشعر نظرة تقديس» وجاءت النقد «من موقع شعري . . . الموقف النظري تكون فيما بعد» وفي رأيها: ليس لدى البنيوية وصفة تقدمها للناقد بحيث يستعيرها ويطبقها . . . البنيوية نزعة ترفض تفسير الظاهرة بما هو خارج عنها . هذا التصور . . . هو البعد النظري الفكري لنهضة العلوم الرياضية والفيزياء النووية . . . «واذا كانت البنيوية كتيار أو كتقليعة قد ولت الآن، فانها لم تفن بل تمثلها التطور ودخلت في مكتسبات المعرفة الانسانية، لكن بهدوء وخارج الظرف والمذهبية . . . »

«هناك من يعتقد أن ظهور أدوات التحليل في النص النقدي (كالاحصاءات والجداول وترسيمات الانتظام والمعادلات . . .) يكفي للتدليل على العلمية؛ وان غياب هذه الأدوات غياب للعلمية. طبعا هذا نظر سطحي ولا يأخذ به النقاد الحقيقيون.

وتحدثت عن الشعر حاليا وشكت من بقائه «ضمن المستوى الذهني للتجربة . . . بل هناك إيغال في الذهنية يبلغ أحيانا درجة اللعب التجريدي . . . »

واعلنت اعجابها بقصيدة «النهر والموت» للسياب «احبها وارددها منذ ١٩٥٨ ولم أحللها إلا بعد مرور عشرين سنة وحسب الشيخ جعفر «فوجئت به عام ١٩٨٣ . . . »

ولأدونيس حصة من «الحديث».

■■

رسالة باريس

حاضر الحياة والثقافة

■ د. سعدي يونس

● العدسة والرؤية

من المعارض الملفتة للنظر حالياً في باريس «معرض سييف للصور الفوتوغرافية» في متحف الفن الحديث. ما الجديد في المعرض؟ شيئان: - الأول أن الفرنسي سييف يهتم بأن تكون عدسته متفاعلة مع الموضوع، كما نلاحظ إختياره للموضوع الدقيق الذي يتحول في العدسة الى رؤية إنسانية ذاتية يتميز بها سييف بشكل ملفت للنظر.

وفي المعرض تبرز ومواضيع المختلفة والوجوه الانسانية ومواضيع الساعة والحقول. ثلاث وثلاثون سنة من العمل قدمها لنا متحف الفن إبتداء من إضرابات عمال المعادن وحتى صور الفنانيين كالسينمائي فرانسوا تروفو. والجميل أن المواضيع المختلفة والمعروضة بلا تواريخ متتابعة سنة بعد سنة تشير في خيال المتفرج إيماءات أخرى غير تلك التي أرادها المصور.

● فيندرس مصوراً

وفي المـركـز الثقـافي بومبيـدو قدم المخـرج السينمـائي المعروف فيم فيندرس معرض صوره الأول عن الغـرب وذلـك في ثمـانين صورة. لقد شاهـدنـا معرضاً للصور ولكن من نوع خاص لأن من يعرف فيندرس الذي حاز على السعفة الذهبية في مهرجـان كان عن فلميـه «باريس - تكساس» يتلهف لرؤيـة معـرض كهـذا لأن الجميـع يعرفونه كمخـرج فقـط. لقد أُخذت الصور خلال تصوير الفلم المـذكور لكنهم ليسوا بصور تحديد المكان قصـد التصوير، فقد تم إلتقاطها بشكل فني دقيق تبعـاً للزاويـة. كان الغرض معرفة الضوء ودرجاته والا طلاع على نوعيـة الطبيعـة في الغـرب وممـا يلفت النظـر وجـود الكتـابـة على شكـل لافتـات ورموز مخطوطة باليد هكذا نفهم أن فيندرس أراد أن يؤكـد على المفـارقـة التي يثيرها وجود الكتابة في الطبيعـة أكثـر من الطبيعـة نفسها. كما يؤكد على الوحشة والاهمال في هذه الطبيعة. لا يوجد أحـد، فقـد بدأ النـاس يتـركونها، والشوارع شبه خـاليـة، وكأن الغـرب بدأ يعـود الى الطبيعـة المتـوحشـة كما في بداياته. غير أن بعض الصور لاتـزال تنطبق بوجـود بشري وحتى صور الصحراء المعـروضـة تحوي على شوارع وخطوط حديدية وتليفونيـة ومنـازل. ولا يوجـد في كل المعـرض سوى صورتين بلا أي وجـود بشـري أي الطبيعـة كمـا هي. إن فينـدرس يحب هذه العـوالم ويهتم كثيـراً بعـرض تفـاعـل الانسان مع الطبيعة وتأثيره عليها لذا نحسه فناناً من نوع آخر بلا رتوش يبحث عن الأصالة والضوء والانسان في صور معبرة.

● موسيقيون:

هو عنـوان الكتاب الذي يعاد طبعه في فرنسا. وهو من تأليف: أندره سواريس وقد سبق لهذه الدار أن نشـرت للكتـاب ذاتـه «معـابـد يونـانيـة» «بيـوت الآلهة»، «رحلة كوندوتير»، و«موسيقيون» كتاب ذو قيمـة كبيـرة فهو ترجمة للسيَّر الذاتية لأكثر من مائة موسيقـار أوربي. وهـو في حد ذاته مغامرة لم يعد يجرؤ الكثيرون على خوضها. وسواريس (١٨٦٨ - ١٩٤٨) كاتـب ينتقـل في أسلوبـه من الحس الشعـري الى الـدرامـا، رافضـاً الخيال، محطماً الطـراز المنمق لبعض الكتـاب الفرنسيين. يقول عن ذلك: - لا يوجد أجمل من سيرة ذاتية تعبر عن واقـع الانسـان، بحيث تبرز من ظلام الانسـان الخـالـد وتكشفـه لنـا». ويـريـد الكـاتب أن ننزع الاقنعة عن وجوه العظماء ليفهم أسرار عبقريتهم، محـركـاً الرسامين والكتاب والسياسيين وغيرهم. فتطـرق الى نابـوليـون وسرفانتس وبودلير واسبسن وتـوستـوي... والجميـل لديـه أنـه أثـارهم بأحـاسيسـه الـذاتيـة، بمرارته، بتعطشه للمعرفة وكأنـه أرادسبـر أغـوارهم ليأخـذ قوتهم لنفسـه. ببعض الجمل يكشفهم. يقول عن الشاعر إدجار ألان بو: -«يمكن الاعتقـاد بأن الآ لهـة ميدوز التي تحول بنظراتها كل شيء الى نحت من الصخر أو البـرونـز أو المـرمـر. التعبيـر المنـدفـع لهذا الفم الشديد الجاذبية والمتصلب في المرارة». ويقول عن الكـاتب الايطـالي السـاخر لاريته: - «سمين وذو شحم، شفـاهـه الغليظـة هي مجس للشراهة تلتهم كل أنـواع اللحـوم». ولسواريس إهتمامات أخـرى فقـد ظل يحب العـزف على البيـانـو طيلة حيـاتـه. وهـذا بلاشـك آحـد اسباب ولعه بعالم الموسيقى. ومن الشخصيات التي كتب عنها في كتـابـه المذكور «بتهوفن، فاغنر، لتيز، باخ» يقول عن المـوسيقـار: - «انه أكثر من الشاعر، وحيد وذو قلب مرهف جداً، فهـو يُحيي صحـراء مشـاعـره الخاصة». وينطلق قلم الكاتب الى الحديث عن إهتمامات إنسانية اخرى داعياً الى الاختلاط بين الشعـوب محـاربـاً العنصـرية أومتكلماً عن هوغو والثـورة أويتحـول من ديـلاكروا الى الحديث عن سحـر فينسيـا. وفي هذا الاسلوب نكهـة متميزه يكـون فيـه الهـروب الى مواضيـع جديدة جذاب ومثيـر. وسـواريس في كل ما كتبه بقي دوماً إنساناً شديد الصلة بعصره وتطوراته الأخيرة.

● معركة أدبية

أثيـرت في الآونـة الأخيـرة معركة أدبية مهمة بين الكاتبة الفرنسية ريجيني ديفورج ومحامي الكاتبة الأمريكية ماركريت ميتشيل مؤلفة قصة «ذهب مع الـريـح» والتي تحـولت الى فلم بالاسم ذاتـه مع فيفيان لي وكلارك كيبل. محامي ماركريت يدعي بأن الفـرنسية ريجني قد سرقت شخصيات وفكرة «ذهب مع الـريـح» في كتـابهـا الأخيـر «الدراجة الـزرقـاء». وعليها لذلك أن تدفع تعويضاً ضخماً لحسم المـوضـوع، فردت ريجيني بأنها لن تدفع فلسـاً واحـداً. ويهدد المحامي بأن الأمر قد يصل الـى القضـاء. وفي الانتظـار لنلقي نظـرة على تفـاصيـل كل هذه الضوضاء. لقد كتبت ريجيني

«الدراجة الزرقاء» بناء على فكرة لأحد أصدقائها الذي أشار عليها فعلاً بإعداد «ذهب مع الريح» بالفرنسية. وبدأت الكاتبة عملها في ١٩٨٠ كنوع من التحدي لاغير لكنها وبعد مائة صفحة وجدت أن شخصيات «ذهب مع الريح» لم تعد تناسبها. وبعد بحث مضنٍ خلال ثلاث سنوات كتبت قصة من ثلاثة أجزاء في ألف صفحة أطلقت عليها «الدراجة الزرقاء». تقول الكاتبة :- «إن الجزء الأول من قصتي يتطرق الى ماركريت ميتشيل وأيضاً الى موريس ساك، نظرة الى سيلين واخرى لضرب أورليان بالقنابل، كما تكلمت عن مارسيل إيميه، إنني أكره السرقة الأدبية وبشدة. ربما الذي أثار الأخرين هو أننا أعلنا منذ البداية ألوان القصة. ولكني أعتقد أن الحادثة تعود الى نجاح الكتاب. فرغم مرور خمس سنوات على صدوره فهو يباع شهرياً من (٥ - ٦) الف نسخة. وذلك بعد أن ترددت دار النشر مكتفية بطبع عشرين ألف نسخة» أما اليوم فقد باع منه حتى الآن ثلاثة ملايين نسخة في خمسة عشر دولة واهتمت شركة «گومون» السينمائية بإعداد سيناريوله وهي تنتظر أن يحسم الأمر مع الأمريكين قصد بداية التصوير.

غير أن الناشر الامريكي ليلي ستيوارت إشترى حقوق نشر الدراجة في أمريكا وأعطى ٧٥ ألف دولار للكاتبة الفرنسية وهو أعلى مبلغ يدفع لقصة فرنسية في امريكا. وبينما تتسكع الدراجة الزرقاء على مهل وراحة في أنحاء العالم، يتطلع العديد الى المسألة :- هل ستذهب مع الريح أم سيربح محامي ماركريت متيشيل الدولارات؟

تلفزيون

تردد نجوم التمثيل في فرنسا طويلاً في الدخول الى عالم التلفزيون بإعتبار أنه نوع من السينما الفقيرة. غير أن موقفهم بدأ يتغير. فالعديد من الأفلام لاتحصل على الكسب المادي والاعلامي المطلوب مما دفع بقسم كبير من هؤلاء الممثلين المشهورين الى التمثيل في التلفزيون. فآني جيداردو ومارلين جوبير ستمثلان في مسلسلين كوميديين هما «فلورنس ونزلاؤها» و «من هذا الولد». وستمثل ميوميوفي «حياة كما أريد» بعد أن مثلت في «ملابس السهرة» الذي حاز على النجاح. وهي تقول :- «تعيش السينما فترة كئيبة جداً. الحكم على أفلامنا يتم من عدد بيع البطاقات. عملنا خلال شهور طويلة يمكن أن يحاكم خلال بعض الأيام من خلال أرقام الدخول. وهذا ليس الحال مع الأفلام أو المسلسلات التلفزيونية».

هكذا بدأ التلفزيون يغري الممثلين على حساب تطور السينما الفرنسية. وحتى النجوم المشهورين بدأوا يدخلونه. وبين (١٦٠) فيلما فرنسيا للسنة الماضية شارك التلفزيون بانتاج (٦٠) منها وهو رقم مهم بالطبع ويدل على القيمة المتصاعدة لهذه الوسيلة الاعلامية. وقد مثلت سيمون سينيوريه الممثلة الراحلة في مسلسل معروف هو «السيدة الحاكمة» في ١٩٧٨ والذي عرض فيما بعد في عدة دول وهذا سبب آخر للشهرة السريعة على نطاق عالمي.

تقول سينيوريه : «في أمسية واحدة يحقق التلفزيون عدد دخول بالملايين». ولا يجب أن نوفق الامر لدى الممثلين الفرنسيين وحدهم، فالانكليزية جولي كريستي والامريكي بيرت لانكستر قد شاركا في عمل تلفزيوني فرنسي اسمه «التجمع» عن عائلة من رجال الاعمال الالمان في نهاية الحرب العالمية الثانية، والذي سيعرض في بداية ١٩٨٧. كما ستمثل ميشيل موركان وجان مورو في مسلسل «المدرج السري».

تقول مارلين جوبير «أنا أتفاءل بمستقبل مزهر للتلفزيون اكثر من السينما. فجمهور السينما يتحدد أكثر فأكثر بالشباب. وأنا أتألم من هذا الوضع لأني في الاربعين من العمر وعليَّ أن أجد أدوارا تناسبني».

وقد تم اكتشاف جوبير في البداية من قبل التلفزيون وهي تعود اليه لتمثل دور أم ومشاكلها مع ابنتيها المراهقتين في «من هذا الولد؟». أما التلفزيون فيرحب بمقدم هؤلاء الممثلين كثيرا فهم اسماء معروفة تساعد على اهتمام المتفرجين الاكيد بالافلام والمسلسلات المعروضة. غير ان السؤال يطرح نفسه :- هل المفروض في المجتمعات الراقية ان يقضي التلفزيون على السينما أم أن يتم التعاون بتوازن وتخطيط بحيث يؤدي كل فن هدفه المنشود؟

■■